

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Genderové aspekty v klasickém umění a jejich ozvuky v současné
tvorbě.

Gender aspects in Classical art and their echoes in Contemporary
Art.

Bibiana Daskalová

Vedoucí práce:

Mgr. Viktor Čech

Studijní program:

Specializace v pedagogice

Studijní obor:

PG-VV

Děkuji vedoucímu své práce Mgr. Viktorovi Čechovi za věcné připomínky a reflexi k jednotlivým částem textu.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Genderové aspekty v klasickém umění a jejich ozvuky v současné tvorbě vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, 18. 4. 2019

ANOTACE

Cílem této práce je následovat mechanismy, jež vedly ke konstituci kulturně podmíněné diferenciaci ženské a mužské role ve společenském obrazu těla. Úvodní část se zabývá analýzou genderových aspektů těla a tělesnosti v doprovodu interpretace vybraných děl z klasického a současného umění. Součástí práce je didaktická řada námětů pro výtvarnou výchovu. Text je uzavřen reflexí vlastního výtvarného díla.

KLÍČOVÁ SLOVA

Tělo, tělesnost, klasické umění, současné umění, žena, muž

ANNOTATION

The focus of this thesis is to follow the mechanisms which led to the construction of culturally conditioned differentiation of female and male roles in society. Introductory part deals with an analysis of gender aspects of body and carnality accompanied by an interpretation of selected works from Classic and Contemporary art. Part of this thesis is a didactic set of topics for art education. The text is concluded by closed reflection of own artistic work.

KEYWORDS

Body, corporality, classical art, contemporary art, woman, man

Obsah

Úvod	6
1 Teoretická část	7
1.1 Gender	7
1.2 Tělo	8
1.2.1 Neviditelné tělo	9
1.2.2 Nahrazené tělo	19
1.2.3 Tělo jako květina	32
1.2.4 Manipulace (s) tělem	38
2 Didaktická část	43
2.1 Tělo	44
2.2 Pohyb	47
2.3 Dům	49
2.4 Ostrov	51
3 Výtvarná část	53
Závěr	58
Seznam použitých informačních zdrojů	59

Úvod

V úvodní části této práce se vydávám do oblasti zkoumání klíčových děl výtvarného umění, poskytujících východisko pro nalezení souvislostí společenských proměn v čase, které odrážejí kulturní podmíněnost vztahu mezi mužským a ženským pohlavím. Ke hledání spojitostí mezi výtvarným uměním klasické kulturní epochy a tvorbou současných umělců, přistupuji prizmatem následování forem zobrazení rodově rozlišeného těla, jež odkrývají časově proměnlivou strukturu binárních opozic, na nichž je postavena západní kultura. Zaměřením se na aspekty těla a tělesnosti ve výtvarném umění minulosti a současnosti, je budována teoretická základna, mapující mechanismy, které vedly k současnému pojetí genderové konstrukce těla.

Didaktická část práce nabízí možnosti aplikace teoretických poznatků do prostoru, který by žákům i učitelům přinesl nejen nové zkušenosti, ale také prohloubil ty stávající. Cílem navrhovaných etud (sebe)zkušenostního charakteru je vytvořit zázemí, které by otevřelo dialog mezi všemi účastníky pedagogického procesu a vneslo tak do osobního směřování žáků impuls pro vlastní autentickou tvorbu.

V části věnované své výtvarné tvorbě předkládám sérii čtyř velkoformátových maleb, které vznikaly prozkoumáváním vztahu mezi strukturou a dekorativností, mezi gestem a pózou, mezi státností a pohybem.

1 Teoretická část

1.1 Gender

Už odedávna se vyzdvihovala představa, že ženské tělo je spjato s přírodou, s pasivní a nevědomou substancí, v jejímž popředí stojí duchovnost muže, který je aktivním činitelem obdařeným intelektem, tvůrcem kultury. Do dějin umění se tak pohlaví otisklo jako výsledek biologické předurčenosti, která mužům umožnila stát se nositeli významů a vytěsnit tak svět žen do pozadí. Při pohledu do historie umění můžeme vidět nespočty obrazů žen, které nepopisují jejich reálnou historickou zkušenost, nýbrž zkušenost mužů, kteří tyto obrazy zachycovali. Podobně tak s interpretací těchto obrazů se pracovalo jako se svébytným dílem vytvořeným umělcem, dílem, do něhož fyzická zkušenost tvůrce či interpreta zdánlivě neproniká. Na historii dějin umění tak můžeme nahlížet jako na historii dějin mužských tužeb interpretovaných muži, v jejichž pozadí stály ženy, do kterých se v touze po jejich podmanění vtělovali a od nichž se ve snaze uniknout jejich podmanivému iracionálnímu vlivu vydělovali vlastním zneprítomněním v jejich zachycení. Tato nepřiznaná struktura binárních opozic, v nichž nevědomé síly ztotožňované se ženou tvořily paralelní svět uchovávaných zkušeností, které se zapisovaly do historie až zpětným nahlédnutím jejich „osvoboditelů“, tak vlastně charakterizuje zdánlivou linearitu cykličnosti dějin, v nichž války vedené muži a jejich uvolněnou pudovou silou, střídal „mužský svět“ formující minulé, které se tak vepisovalo do dějinného příběhu jako mýtické stvoření, které musí být spoutáno.

Pojem gender/rod pronikl do vědeckých debat v reakci na odmítnutí biologického determinismu ustavujícího pohlavní rozdíly mezi muži a ženami do separovaných sfér. Kategorie genderu si klade za cíl vyzdvihnout souvislosti normativní definice ženskosti a mužskosti a soustředí se na odhalení konstruované povahy historického subjektu. Odklání pozornost od zkoumání objektů, do kterých historie formující se snahou o celistvé uchopení skutečnosti, promítala vlastní touhu po vydělení se z „jinakosti“ či neuchopitelnosti druhého pohlaví připisovaného ženě, ke kritickému zkoumání vztahů mezi pohlavími, k dešifrování vztahů mezi mužskou a ženskou zkušeností v minulosti a vztahů mezi historií a současnou historickou praxí. Gender/rod odkrývá paralelní svět „jinakosti“ stojící v pozadí tvorby a její interpretace mužským pokolením (Pachmanová, 2001).

Toto zpochybnění linearity dějin se pojí se vznikem postmoderní filozofie, která reflektuje integraci přijatého stereotypu „jinakosti“, v níž se otevírá dialog mezi „vysokým uměním“ a „nizkým uměním“, mezi západním světem a východním světem, mezi minoritou a majoritou, dialog který rozšiřuje hranice uchopitelného do rámce sociálního prostoru.

Není s podivem, že ke zformování této decentralizované sítě došlo pod vlivem digitální revoluce, jež umožnila ohromný nárůst produkce a spotřeby zboží, která se přesunula do oblasti emise a recepce vizuálních znaků, v jejíž zmnožené struktuře je individualizace odvislá od rozlišení mezi vstřebáváním vizuálních znaků a vstřebáváním samotnými znaky. Smazává se tak hranice mezi bytím a zdáním, neboť jedinec je neustále obklopen znaky, které sám reorganizuje (Baudrillard, 1970).

Samotná kategorie genderu, která chápe obě pohlaví jako kulturní konstrukce, tak zapadá do konceptu nerozlišitelného těla, balancujícího mezi utvářením si svého subjektivního obrazu nazíráním sebe sama ve vztahu ke spotřebovávaným vizuálním znakům a jeho imitovaným odhalením v aktu produkce vlastního sebeobrazu.

1.2 Tělo

Pokud zobrazujeme vlastní tělo, znamená to, že ho v zachytitelné konturované podobě, vyjádřené podřízeností vůči individualitě, situujeme do vnějšího světa mezi ostatní těla, která mu umožňují nabýt svého významu promítnutím se v čase. Pokud jsme tělem, které prožíváme, odstraňujeme hranice vizuálních vjemů, vydělující nás do prostoru jednotlivostí, neboť v procesu smyslové zkušenosti tělo splývá s vnějším světem, který tak nemůže být zachycen. Strukturálnost tohoto vztahu odkazuje k vnějšímu systému znaků, který odráží povaha lidské subjektivity.

Představa těla je tak jakýmsi vzrušujícím divadlem, v němž jeho přízračná povaha vyvolává obrazy děsu a fascinace zároveň. Tato ambivalence je dána neuchopitelnou hranicí mezi subjektivitou provázanou tělesností a jednotlivými těly pohybujícími se ve viditelném světě, jejichž pomíjivost v čase se spájí s kolektivním prostorem prožívaného.

1.2.1 Neviditelné tělo

Až do konce 19. století dominovala evropskému myšlení dualistická představa ducha a těla, která pojímala ducha jako subjekt a tělo jako objekt lidského bytí. Dualismus po člověku požadoval, aby se zřekl svého těla a mohl se tak skrze mysl přiblížit Bohu. Tato touha stát se netělesným subjektem, pronikala do výtvarného umění uplatňováním moci tvůrce nad obrazem. Vyloučení vlastního fyzického těla subjektu/tvůrci umožňovalo zmocnit se těla zobrazeného/objektu. Pokud se zaměříme na západní uměleckou tradici aktu, všimneme si, že tělo autora se prostřednictvím jeho touhy promítalo do zpředmětněného námětu. Námět aktu (žena) je tradičně zobrazován nikoli ve své nahotě-pro sebe, nýbrž ve své nahotě-pro druhého, tedy pro tvůrce-diváka. Nahota, chápána jako prosté fyzické nahé tělo zbavené šatů, stojí v protikladu k aktu, který nahé tělo odívá do umění ve významu přeměny hmoty na ducha (Clark in Nead, 1992).

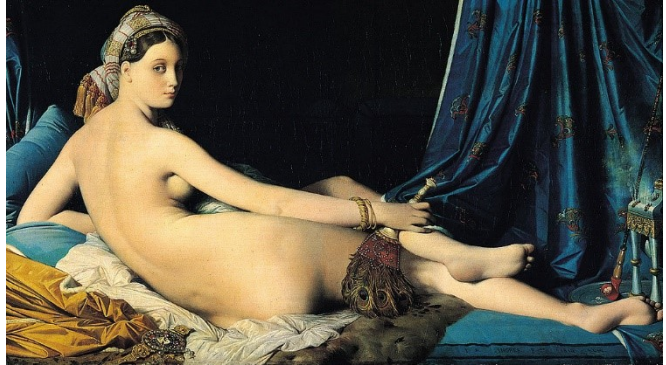
Tato disciplinární kontrola, která činila z ženy pasivní podívanou, poskytovala muži nejen potěšení z pohledu na idealizované ženské tělo, ale zároveň kontrolu nad jeho vlastním tělem. Když se podíváme na obraz Venuše od Bronzina (Obr. 1), uvidíme frontálně zobrazené nabízející se tělo, kterému odporuje výraz ve tváři vyjadřující podřízenost vůči potřebám svého tvůrce. Obraz ženy předkládá divákovi neurčitou přítomnost těla, které neatakuje, ale pohlíží. V této souvislosti se můžeme zmínit o tom, čemu Jacques Lacan říkal *objet petit a*, tedy pohled ve smyslu slepého místa v zorném poli, z něhož obraz snímá diváka. Zpředmětněn je zde samotný pohled subjektu/tvůrce, který na něho hledí z obrazu, neboť obraz, který tvůrce zachycuje, nevyjadřuje jeho subjektivní hledisko, ale spíše niternou vizi ideálu. Objektem fascinace je tedy pohled, který tvůrce následuje v okamžiku nemožnosti vidět tělo, které patří zobrazené ženě. Subjekt/tvůrce se zde vyjevuje, když pohled jeho vlastního těla, vloženého do ženského aktu se odráží zpět a zpředměťuje ho. Nastává tak situace, kdy skutečný pozorovatel stojí mimo dosah zobrazujícího a zobrazeného, neboť právě zrcadlový vztah mezi divákem a obrazem (aktem) ohraničuje prostor, do něhož vlastní pohled, který se od diváka odtrhává, neproniká. Je tak utvářen vztah vzájemně se uklánějících těl, chráněných a toužících. Těl, jež se pod závojem neviditelného protkávají. Obraz Bronzinovy Venuše, v němž se tělo nabízí touze po splynutí a ženská tvář se naopak otáčí k poslechu svého tvůrce – její výraz je zcela nepřítomen ve vlastním těle,

odkazuje k jeho tělu, které do ženy promítá v touze objekt vlastnit a zároveň být předmětem jeho obdivu. Když se oproti tomu podíváme na obraz Velké Odalisky (Obr.2) od Ingrese, nalezneme posunutí pohledu, které ukazuje na nemožnost zachycení těla, oproštěného od vzájemných vazeb. Z moci skrytosti rozvlákněného těla, vyhlíží pohled ženy, v jejíchž očích se zračí tvůrcova fantazie. Pod světlem oslňující linií těla, hledí z pravého profilu na diváka žena, jejíž pohled skrývá nekonečný ideál, nepolapitelné mystérium, které je následováno touhou po odhalení. Obraz Bronzinovy Venuše odhaluje toužení těla zastřením do předmětu, kdežto Ingresova Velká Odaliska zobrazuje pohledu unikající tělo splývající s látkou, která pokračuje za hranicemi obrazu. Tělo, které střeží přízračný výraz v očích, bez něž by se rozpadlo v prostor. Přízračná krása Velké Odalisky odkrývá nemožnost polapitelnosti objektu, neboť se nezjevuje v prostoru, ale v čase. Oproti tomu znehybnělá Venuše od Bronzina uchovává možnost uchopitelnosti, neboť poukazuje na zpředmětněné tělo tvůrce čnící z pozadí tužeb. Toto zpředmětnění vlastního těla v díle, zajišťuje umělci zachycení jeho prchavé pomíjivosti, které v hmatatelném světě symbolizuje idealizovaná žena. Tělem je možné označit vše, co se skládá z doplňujících se protikladů. A pokud je hmotná povaha čehokoliv pouze zrcadlena, stává se, tak jako spanilé ženy v tradičních aktech, zkamenělou iluzí vytrženou z času.

Jedinečný příklad syntézy a zároveň neslučitelnosti těchto hranic mezi touhu vyvolávající ženou, která uniká pohledu vlastního těla jeho odcizením a vložením do toužícího těla pozorovatele a ženou odhalenou, přítomnou ve svém těle a situovanou do prostoru, představuje Manetův obraz Snídaně v trávě (Obr.3). Zobrazená žena poskytuje svým odhaleným, cudností nezastřeným tělem prostor k debatě mezi účastníky po jejím boku, kterým jsou rámováni a vyděleni z vzájemného dohledu nad vlastními těly. Dohled je převáděn na diváka, neboť jemu je pohled na odhalené tělo určen a jemu je pohled na odhalené tělo také upírán.



Obrázek 1 Agnolo Bronzino, *Venuše, Kupid a Čas*



Obrázek 2 Jean Dominique Ingres, *Velká Odaliska*



Obrázek 3 Edouard Manet, *Snídaně v trávě*

Touhu po uchopitelnosti vlastního těla dnes symbolizují takzvané „selfie“ fotografie zachycující vlastní odraz v zrcadle. Tak jako v obrazu Venuše od Bronzina nebo ve zmíněném obraze od Maneta stojí zachycené tělo v protikladu k výrazu ve tváři, jenž svou fyzickou přítomnost v prostoru popírá, se vlastní tělo v okamžiku zaznamenávání snímku zpředměťuje pro nepřítomný pohled za objektivem. V případě Bronzinovy Venuše je nepřítomnost v těle odrazem touhy svého pozorovatele, čímž je sám rámován a chycen tak v pasti vzájemného zrcadlení skrze odcizující pohled. V případě Snídaně v trávě Manet odhalil povahu paralelních světů hmotného a duchovního neboli viděného a vidoucího ve své neoddělitelné neslučitelnosti. Na fyzické tělo, jenž je situováno do nezachytitelného

prostoru prožívaného, odkazuje tvář pohlížející mimo tento rámeček, který v divákovi či tvůrci buduje touhu po jeho zachycení. U „selfie“ fotografií už neslouží druhé tělo k vzájemnému zrcadlení tužeb či jako prostředek k vlastnímu vymezení, postačí si se svým vlastním. Naše sebe prezentace tímto způsobem nabývá povahy skryté reklamy, v níž sami sebe oceňujeme jako zboží. Touha po splynutí s obrazem vlastního těla projektovaného na druhého a snaha se od něho naopak odtrhnout prostřednictvím jeho zachycení, tak jako to vidíme na obraze Snídaně v trávě, se v případě selfie fotografií přelévá do touhy po splynutí s obrazem těla, který sami vytváříme.

Při pohledu na všechny výše zmiňované obrazy, vidíme pouze polovinu tváře. A právě tato skutečnost, vybízí k pochybám, zda to, co divák/tvůrce vidí, je jeho subjektivní pohled. Pokud se ukazuje tvář z profilu, vystavuje pozorovatele záhadě, neboť není v jeho moci spatřit to, co skrývá druhá polovina tváře. Tuto rozporuplnou povahu pohledu, jež pozorovaný objekt znepřítomňuje ve vlastním hledisku, je tematizován v Hitchcockově filmu *Vertigo* (Obr.4). *Vertigo* líčí příběh, v němž se policista zamiluje do ženy, kterou má sledovat a teprve později vypluje na povrch, že žena, kterou sledoval, sloužila muži najímajícímu policistu k jejímu sledování, jako nástraha k odvedení pozornosti od zločinu. Dějová linka filmu je rozvržena do dvou cest, z nichž na první cestě, která předchází odhalení, sleduje policista ženu, jež mu neustále uniká. Tato část příběhu, ve které hlavní protagonista filmu a zároveň i divák zkoumá obraz ze svého hlediska, se obrací k idealismu, v němž směr cesty určuje formování materiálu. Divák je zde společně s hlavním protagonistou vehnán do obrazové iluze, jež mu přináší domnělou kontrolu nad sledovaným objektem, který se ve své neuchopitelnosti stává stimulem touhy po odhalení. Divák/protagonista zkoumající objekt, jehož identita je konstruovaná pro jeho pohled, se tak nachází v neustále aktualizované přítomnosti, která ho odvádí od fyzického prostoru, jímž je obklopen. Jeho hledisko zobrazuje imaginární prostor (tento prostor je v okamžiku prvního setkání se ženou představen všepohlcující rudou barvou symbolizující spalující touhu), z jehož pozadí se odráží nezachytitelná figura, která určuje pohled. Cesta, po níž v první části filmu policista kráčí, je ohraničena právě skrze profil, z něhož je sledovaná žena snímána. Žena, do níž se policista zamiluje, se od okamžiku prvního setkání ukazuje pohledu z pravého profilu. Pravý profil zobrazuje ženu, která je milována, avšak její druhá stránka, která je spjata s tělesností zůstává nepoznána. Dialektikou levého a pravého profilu, je film

rozdělen do dvou částí, vykreslujících dvě podoby ženy, jejíž pravý profil obrazovou iluzi chrání a levý profil ji protrhává. První půlka filmu udržuje obraz v nedešifrovatelné vzdálenosti, neboť ho nahlíží z vlastního hlediska, druhá půlka filmu se naopak přesouvá k ohnisku, v němž pozorovatel s obrazem splývá, jeho snahou už není odhalit objekt, ale návrat k iluzi, jež objekt zahaluje a zároveň mu dává vzniknout.



Obrázek 4 Alfred Hitchcock, *Vertigo*

Obraz plní roli jakéhosi náhradního těla, jímž má být zacelena prázdnota odtělesněného subjektu. V Lacanově terminologii se subjektem stáváme v okamžiku, kdy projdeme vývojovým stadiem zrcadla, ve kterém si uvědomíme svou oddělenost od matky, se kterou jsme do té doby žili v symbiotickém vztahu. Se zrozením subjektu se rodí touha po opětovném splynutí s tělem, jež by mohlo zaplnit propast vzniklou ztrátou těla matky. Právě umělecké dílo slouží tvůrci/subjektu jako spojnice, pomocí níž své tělo převádí do viditelného světa (Jones, 1991). Podle Amelie Jones, jež cituje Derridu: *Analogie propasti a jejího přemostění říká, že mezi dvěma naprosto odlišnými světy musí nevyhnutelně existovat třetí prvek, který propast překlene, zacelí zející ránu a dá prohlubni nějaký význam. Jedním slovem: symbol. Přemostění je symbol.* Symbol je tedy ta část neohraničené představy vlastního já jako subjektu, která se v obraze protíná s viditelným světem. Symbolem existence tvůrce aktu je zobrazené tělo, které je však maskováno. Podle Judith Butler, se zobrazená žena stává tělem tvůrce, jemuž však nesmí dát poznat, že tělo jímž je, je ve skutečnosti jeho tělem (Butler, 1997, s.47). Tímto dvojím popřením těla ze strany

tvůrce, je mu umožněno opájet se nejen idealizovanou ženou, jež v symbolické rovině patří tělu ztracené matky, ale také uznáním mlčící obdivovatelky, za níž se skrývá otisk znovunalezené matky (Jones, 1991). Podle Griseldy Pollock je tělo, které ční ze zobrazení, vždy mateřským tělem. Dále říká, že *samo mateřské tělo je již zobrazením: z těla se odvozuje postavení Matky, touha matky i status stvořitelské Jinakosti, ve vztahu k nimž získává subjektivita na počátku své obrysy* (Pollock in Jones, 1991, s.319).

Koncept těla se poprvé objevuje v křesťanském myšlení. Pro křesťanský svět je celé universum Božím dílem, jehož všeobjímající krásou se hříšná povaha těla vykupuje. Podle křesťanského filozofa Augustina je hříšnost těla, díky které člověk své tělo vnímá, naší neoddělitelnou součástí zapadající do harmonie celku. Myšlenka duchovní podstaty člověka, již pokořují požadavky těla, je představována v porušení hodnoty, která nemůže být ztracena, neboť naprostým znehodnocením by přestala existovat. Zlo, ztotožňováno s hříšností těla, tak nemůže existovat samo o sobě, protože je formováno představou božského. Hřích, který narušuje řád věcí, zároveň umožňuje jeho obnovení trestem, ze kterého plyne odsouzení hříšníků v pekle jako příklad zákona harmonie. Doznání proviněného těla je následováno jeho zavržením v podobě oběti, jež tělo formuje (Eco, 2004).

S doznáním souvisí počátky biologizace pohledu na tělesnost, jež křesťanské společnosti sloužila k vydělení nekontrolovatelných tužeb z obrazu těla. V křesťanském umění se vnějšková tělesnost individua obětováním své smyslové stránky a subjektivní jednotlivosti proměňuje v transcendentní bytost, do níž je vložen obsah duchovní krásy. Křesťanské zpodobňování trýzně Krista, která poukazuje na nezměrnost jeho oběti, přináší do kultury dvojaký obraz těla, které se nachází mezi utrpením a blažeností (Eco, 2004).

Umění dodává představě celistvosti těla velmi konkrétní podobu. Podobu, jejíž snahou je maskovat nebo zavrhnout princip neurčitosti materiálního těla, od něhož není člověk ani odtržen ani odvozen, nýbrž utvářen jako celistvá bytost prostřednictvím předem daného neviditelného „pohledu“, jímž se konstituuje lidská subjektivita (Jones, 1991).

Idealismus, obepínající dějiny umění až do počátků 19. století předkládá těla, propletená vzájemně zastřeným pohledem, který jim upírá poznání, ale umožňuje nekonečnou slast ze snahy o dosahování ideálu. Tato snaha o zakrytí těla subjektu, je obdobným způsobem uplatňována společnostmi. Tělo tvůrce vložené do jeho díla a vyneseno tak na povrch světa,

společnosti přebírají a *zacházejí s ním jako s pamětí, do které vkládají ve zkratkovité a praktické – čili mnemotechnické – formě základní principy libovolného obsahu dané kultury* (Bourdieu cit. in Jones, 1991, s. 320).

Do renesančního malířství se iluze o celistvosti těla otiskla v představě, že ideální akt vznikne syntézou jednotlivých částí těl různých lidí. Tato tendence posilovala touhu po nekonečném zdokonalování formy. Jevišťe humanistické éry, na němž muž se ženou tančí pro neviditelný subjekt, tak stojí u zrodu pojetí ženy jako Bohyně. Žena je povýšena na spanilou bytost, velebenou, ctěnou, vznešenou matku. Ačkoliv je vynášena muži do nebes, není však uznána jako autonomní samostatný subjekt. Objevuje se tak žena, která je po vzoru křesťanské Evy stvořená z jednoho z Adamových žebber, ženou odvozenou. Slovní spojení Adamovo žebro odkazuje ke struktuře binárního determinismu, na kterém je založena metafyzika západního světa. Primárně bylo Adamovo žebro považováno za hrozné, neboť svědčilo o původním Adamovo nedostatku. Žena tak byla od počátku věků vnímána jako hrozba, jež musí být zavržena. Až do období vrcholného středověku tak figurovala jako démonický element, čarodějnice ovládající temné síly, kterými je schopna uvrhnout společenský řád do chaosu. Odsouzena k životu ve stínu, tak pro muže představovala hodnotu jen jako nádoba, do níž je ukládáno mužovo sémě (Lipovetsky, 1997). Druhá podoba ženy, která už není označována jako symptom muže, zhmotnění jeho viny a pádu do hříchu, ale jako jeho múza, se zjevuje již v době trubadúrů a minesengrů. Největšího rozkvětu dosahuje právě v období renesance, kdy je ztotožňována s Venuší. Tento model ženy tedy už neukazuje na odporný vnitřek nedostatečnosti muže plynoucí z uloupeného Adamova žebra, nýbrž na krásný povrch, zhmotněnou fantazii muže, která mu dodává sílu a doplňuje jeho ztrátu. Aby nedocházelo ke zpochybnění subjektu/tvůrce zrcadlením démonické ženy, bylo nutné tuto ženu vytěsnit a dosadit za ni fantazii, již patriarchální logika udělila status falešné autonomie (Žižek, 2015).

Jak víme, mnoho hodnotových opozic navazuje na dialektický vztah muž/žena, v němž jedno je odvozeno od druhého. Odvozené je podřízeno druhému, ačkoliv druhý by bez odvozeného neexistoval. Druhý získá zřetelné obrysy identity zavržením odvozeného. Opoziční vztah můžeme nalézt v pojmech jako vnitřek/vnějšek, tělo/duše, člověk/stroj, člověk/zvíře, příroda/kultura, aktivita/pasivita atd. Jestliže muž je ztotožňován s kulturou,

myslí, řádem a linearitou, tak žena, ač je spojována s přírodou, tělem, hmotou a cykličností, zosobňuje obojí. Je matkou a matérií, biologicky determinovanou a teoreticky neuchopitelnou. A pokud je umění definováno jako přeměna hmoty na formu, tak bychom si mohli podle Lyndy Nead představit *how much greater the triumph for art if it is the female body that is thus transformed – pure nature transmuted, through the forms of art, into pure culture. The female nude, then, is not simply one subject among others, one form among many, it is the subject, the form* (Nead, 1992, s.9).

Opěvovaná žena se od doby vzniku rytířského ideálu ve 12. století postupně stávala symbolem duchovního rozkvětu, který vrcholil v době renesance. Na tuto zosobněnou krásu, která byla projevem odcizenosti těla odrážejícího se od tužeb jejího obdivovatele, navazují projevy expresivity, které už neimitují vzory minulosti, ale tematizují prosazení těla ve své démonické podobě jako dopad pyšného stanovení ducha jako nejvyšší hodnoty.

Na odcizení, jež bylo důsledkem odevzdávání tělesnosti době, která ji zahalovala, reagovaly obrazy manýristů. Na formální manýrismus, původně označující výtvarný a literární směr hledající dokonalost v opakovaném napodobování významných děl zplošťující se v návyk, odpovídal manýrista, který reflektoval sociálně a psychologicky podmíněné estetizované chování vůči světu přejímáním znaků dřívějších děl a převáděním do deformované podoby, se záměrem vyjádření životního pocitu odcizenosti. Primárně je pojem manýrismus spjat s tvorbou vznikající v období pozdní renesance, v níž docházelo k hroucení vize katolické církve, ke vzniku institucí, které působili proti lidské přirozenosti a k aplikování bezbřehé důvěry v přírodní vědy do byrokratizace veřejné správy.

Příklad tvorby, v níž se neotřesitelnost Boha mění v perverzní škleb, nabízí obrazy z dílny Carravaggia. Carravaggio převádí biblické příběhy do ulic, aby poukázal na vykořisťovanou i zřudnou povahu lidské existence. Jeho Medusa je nastavením zrcadla společnosti, v níž se umělec vzhlíží, do níž padá a jíž se znovu jejím zachycením zmocňuje jako Narcis uspokojující se svým odrazem na vodní hladině. Přijetím vlastní hříšnosti a jejím převedením do formy je tato nedostatečnost zdánlivě spoutávána. Naznačenou dvojakost vystihují také Carravaggiovy obrazy Bakcha. Nemocný Bakchus (Obr. 5), který je zobrazen jako strnulé tělo svírající nahnilé hrozny a nutící se s namodralými rty k úsměvu, připomíná vegetativní tělo nacházející se ve stadiu rozkladu. Naopak druhý Bakchus (Obr. 6), jenž hrdě povznáší

sklenku vína a omamuje diváka sebejistým pohledem souvisejícím s prožívanou sexualitou, tak svým erotickým nábojem tvoří doplnění i protiklad k fetišizovanému tělu Nemocného Bakcha.



Obrázek 5 Carravaggio, Nemocný Bakchus



Obrázek 6 Carravaggio, Bakchus

Vyjevují se nám zde dva základní pudy. Tak jak je popsal Freud, stojí proti sobě v neustálém konfliktu a odkazují na touhu po opětovném splynutí se ztracenou matkou a touhu se od matky oddělit a získat identitu. Prvním popsáním pudem je Eros neboli pud života, který je sexuálního charakteru. Vede k dosahování slasti a ideálů a je orientován do budoucnosti. Je založen na očekávání, kdežto pud smrti neboli Thanatos charakterizuje sklon k destruktivním a sebedestruktivním tendencím v touze se odevzdat, neočekávat a nechávat se unášet spodními proudy.

Během rozkvětu duchovního světa lidé sloužili době jako svému Erotovi, avšak v okamžicích, kdy doba sloužila lidem, zjevoval se Thanatos. Umělci vzdorující dobovému řádu se stávali jedněmi z prvních, kteří odkrývali klamnost světa rozrušených ideálů. Odkláněli se od normativnosti klasického umění a rozkladem jeho forem zpochybňovali zdánlivě jednoznačnou pravdivost dosavadního obsahu. Estetičnosti dosahovali na první pohled rozporuplnými spojeními, jako je ožívování anorganického, odlidšťování lidského či

realističnost klamu v podobě masky, dvojníka, labyrintu či zrcadla. Tvorba se pro ně stávala únikem před stravující neuchopitelností světa. Tito umělci nejčastěji přetvářeli biblická díla, s úsilím o zformování zvědomělých obsahů kolektivní paměti. Můžeme zmínit například téma Pokušení svatého Antonína, jemuž se v dějinách výtvarného umění dostalo mnohých přepracování. Stylově se stala tato díla neuchopitelnými, neboť u nich obsah utváří formu, čímž se hermeticky uzavírají kategorizaci.

Na jedné straně tedy stojí manýrismus, který touhou po zdokonalování formy slouží Erotovi, aby zakryl Thanata a na straně druhé se objevuje manýrista, jenž formu rozrývá, aby obnažil Thanata a stal se tak sám formou neboli Erotem. Jak už bylo výše zmíněno, společnosti podobně jako umělec převádějí hmotné (tělo) do imaginárního, čímž kopírují neviditelné tělo autora ve snaze se uchránit a skrýt před neuchopitelností subjektivního těla, které je od počátku ztotožňováno s ženou. Toto spiklenectví autora a jeho interpreta proti neohrazenému tělu subjektu je tak jakýmsi voyeurismem, který umožňuje následovat a vyvíjet formu. Ve stínu těchto epoch stojí období, v nichž se naopak imaginární – neuchopitelné převádí do hmotného a signalizuje tak přerod z jedné epochy do druhé. Tím je myšleno období válek, revolucí, či jiných davových psychóz.

Gustav Le Bon charakterizuje dav jako shromáždění lidí, které se za určitých okolností mění v samostatný organismus, v němž se rozplývá individualita jedince. Takový dav tedy představuje jakousi dočasnou neuchopitelnou bytost, jehož anonymita umožňuje jednotlivci podvolit se pudům a splynout tak s masou. Davové hrůzy, v nichž nastává okamžik, kdy spánek rozumu plodí příšery, se stal hlavním motivem tvorby a názvem jednoho z děl Francisca Goyi. Jeho děsivé obrazy brutality nejsou jen nastavením zrcadla společnosti, ale zároveň fetiši, která diváka/autora fascinuje. Toto napětí mezi Erotem a Thanatem, jenž ohlašovalo příchod moderny, reflektovali zejména umělci z okruhu časopisu *Moderní revue* v období rozmachu průmyslové revoluce na přelomu 19. a 20. století. S počátkem vzniku kapitalismu, v němž si je jedinec vědom své bezmoci, začíná být obraz společnosti, který dříve mluvil za autory, neuchopitelný, a tak je umlčován hlásajícím umělcem, který se v něm poznává, a proto se od něho prostřednictvím uměleckého zachycení vymezuje.

Jinak řečeno následování střídá pronásledování. To jsou dva pojmy, které rozlišují klasické umění následující svět jako božskou bytost, na niž nedohlédne, od zámotků moderního

umění, z nichž v okamžicích chvění společnosti vylézá geniální umělec, aby pronásledoval svět, který mu pohlédl do tváře. Zde se vracíme zpět k dichotomii ženy zavržované a ženy opěvované.

1.2.2 Nahrazené tělo

Inverze mezi subjektem a objektem, jež se do viditelného světa zapisuje vzájemným vztahem mezi tělem zavržovaným a tělem potlačovaným, byla v umění mnohokrát tematizována skrze obraz dvojníka.

Jedním z děl, které se tímto tématem zabývá, je film *Pražský student*, který ve svém eseji O současném odcizení analyzuje Jean Baudrillard. Tento film, považovaný za první film žánru hororu, navazuje na tradici gotických situací, v nichž se odtržená část sebe samého promítá do obrazu vlastního těla pronásledujícího pohled svého majitele. Obraz dvojníka se zde vyjevuje jako osamostatněný nárok těla trestající lidskou pýchu, která se ho pokoušela zbavit. *Pražský student* (Obr.7) vypráví příběh chudého, avšak ambiciózního studenta, kterého neutuchající představa bohatství, vyděluje z prožívání přítomnosti. Student se účastní hospodských radovánek, vůči kterým zůstává lhostejný, neboť jeho mysl se zaměstnává neukojenými sny. Souběžně s touto bujarou oslavou, probíhá v okolních lesích hon na divokou zvěř, kterou se baví vyšší společnost. Tuto společnost ovládá jeden z účastníků hospodského veselí. Je jím Ďábel. Ďábel v podobě lichváře, který ovládá pohyby lovců a zmanipuluje tak situaci, v níž student zachrání ženu (komtesu), na jejíž počest byla štvanice pořádána. Student je tak od tohoto okamžiku sužován nejen myšlenkou chudoby, ale i myšlenkou nedosažitelnosti ženy z vyšší společnosti. Poté se ve studentově nuzném pokoji zjeví Ďábel, který mu nabídne zlato, výměnou za jeho obraz v zrcadle. Student souhlasí. Obraz, který byl prodán však nemizí, stává se pronásledovatelem svého majitele. V první fázi důsledku vyplívající ze smlouvy s Ďáblem je strach z odhalení, jemuž se student brání úprkem od všech zrcadel, kterými je společnost, do níž díky svému rychle nabytému bohatství pronikl, obklopena. Druhá fáze začíná v okamžiku, kdy se mu vlastní obraz zjeví v hmotné podobě. Student už neprchá před zrcadly (sám před sebou) ze strachu z odhalení vlastního nedostatku druhými, nýbrž před odhaleným nedostatkem v podobě dvojníka, který za něho dokončuje skutky. Zrcadlový obraz zde funguje jako symbol, jehož prostřednictvím

se vtělujeme do světa, kterým jsme obklopeni. Pokud se nám tento obraz, který vypovídá o smyslu našich činů ztratí, naruší se vzájemný vztah mezi představou já a materiálním světem, který utváří naši identitu. Důsledkem osamostatnění pohledu vlastního těla, který nastupuje na jeho místo, tak dochází k odcizení sebe sama. Tento zrcadlový obraz se stává předmětem, kterému je umožněno naše tělo vlastnit, neboť je zastřeno v neviditelnosti dosahu našich činů. V Pražském studentovi nám je představeno to, že odcizený člověk se stává objektem pohledu svého vlastního těla - jeho nedotčeným následovatelem, kterého ač se vzdal, je s ním navždy spojen jako s přízrakem ohlašujícím tušení brzké smrti. Jde tu o spojitost s procesem, který Freud popisuje jako vytěsnění a jeho návrat skrze samotný akt vytěsnění. Oživený obraz vytěsněného těla se stává materializovanou překážkou vztahu mezi já a vnějším světem, a odstraňuje tak obrysy umožňující tělu se do světa situovat i se z něho vydělovat. Tělo se tak bez rozlišení rozlévá do prostoru, neboť zde už není možná žádná perspektiva, která by figuru těla zachytila (Baudrillard, 1970).



Obrázek 7 Hanns Heinz Ewers, Pražský student

S konceptem inverzního vztahu mezi duší a tělem přišlo již křesťanství. A právě proces vytěsnění a jeho oživení se do historie zapsal dvojím pojetím výkladu novozákonního Zjevení svatého Jana, s nímž vstoupila do představivosti křesťanského světa plejáda monster a nešťastných osudů, které zobrazovaly spíše nežli mystickou fantazii, obraz minulosti a hrozbu budoucnosti. Zatímco první pojetí Zjevení svatého Jana přinášející křesťanskému

lidu zpřítomnění představ strachu z konce, bylo před koncem milénia prožíváno lidem naplněným úzkostí pasivně, tak druhý výklad následující po přerodu do nového tisíciletí, v němž se konstituují společenské rozdíly, se stal inspirativním zdrojem k násilné vzpouře proti moci (Eco, 2004).

Podobný proces tělesnění můžeme nalézt ve struktuře většiny společenských systémů, neboť vizionářské myšlenky vymezující se proti minulosti, utváří přechod mezi minulým a budoucím, po němž je nahlédnuté zhroucené minulosti, umožněno znovu vstoupit do dobového těla vzpouzejícího se proti neviditelné moci pohledu, jenž tělesnost v podobě hříšných skutků minulých dob zachytila.

Se zpodobněním neviditelného těla pracovala prostřednictvím rituálů kultura archaického Řecka. Pro Řeky představovalo zhmotnění neviditelného jakožto dvojníka náhradu těla, která umožňuje mrtvým zpřítomnit se ve světě živých. K materiálnímu nahrazení místa zemřelého sloužila vztyčená socha či kámen-menhir, pro něhož se vžil pojem kolossos. Kolossos se zapouštěl do země, s cílem přesunout zesnulého do podzemního sídla. Rituál se prováděl k tomu, aby oddělil mrtvé od živých, a umožnil tak nastolení kontaktu se zemřelým. Tato praktika vychází ze známých náboženských postojů: *Pokud člověk, který odcestoval do daleka, podle všeho navždy zmizel anebo zemřel a nelze získat jeho tělo ani provést pohřební obřady, pak zesnulý – přesněji řečeno jeho „dvojník“, musí navždy bloudit mezi světem živých a říší mrtvých: k prvnímu už nepatří a do druhého ještě nebyl přijat. Jeho přízrak tak šíří nebezpečnou moc, která se projevuje útlakem živých* (Homér in Vernant, 2004, s.74). Kolossos tedy umožňoval upoutání přízraku, tím že ho zahalil do matérie ukazující se zraku živých lidí. Průběh rituálu, v němž kolossos uskutečňuje přechod mezi světem živých a říší mrtvých, mohl probíhat dvěma směry. V prvním případě byli pomocí kamenného menhiru mrtví zvěčňováni ve světě živých, v druhém se sami živí líčí jako mrtví, tentokrát zhotovením podobizny z vosku, která je poté vržena do ohně. Kolossos z vosku vržený do ohně vyjadřoval přísahu, která spojovala kolonisty putující do řecké osady - Kyrény v Africe s jejími mateřskými spoluobčany (Vernant, 2004).

Tato dohoda uzavírající smlouvu mezi psyché a materiálním tělem je známa od přechodu středověku do novověké společnosti. S přízrakem tělesnosti, se kterým je jejím zachycením navozen důvěrný vztah, tak jako to vidíme v renesančním umění zahalujícím dříve hrůzu

nahánějící ženu do vznešené bytosti, souvisel vliv objevů mořeplavců setkávajících se na svých cestách s divošským obyvatelstvem. Integrací vulgárnosti do součásti kultivovanosti prostřednictvím ukrytí touhy do idealizovaného těla setřela renesance rozdíl mezi vyjádřitelným a nevyjádřitelným (Eco, 2004). Tato důvěra k touze podléhajícímu tělu, se postupem času začala otřásat v základech. Zejména v 19. století se v umění vyrojily zástupy dvojníků, (tak jako v povídce William Wilson od Edgara Allana Poe, jenž se stala jedním z předobrazů Pražského studenta), kteří se mstili pýše užívající tělo jako pouhý nástroj k formování hodnot. Skepticismus vyjadřující nesmiřitelnost ducha a těla, se v návaznosti na křesťanské téma vytěsněného, pronásledovaného vytěsněným a „smlouvy s Dáblem“ reflektující průnik tržního procesu do ranně buržoazní společnosti, oživuje v počátcích průmyslové revoluce zpodobněním dvojníka romantiky a později umělci epochy Fin de siècle. Tímto zobrazením nahlédnutého těla doby do podoby dvojníka, v němž se umělec poznává, tak spoutává neviditelné tělo do rámu, s cílem zabránit dvojníkovi ve splnutí s vlastním tělem. Jde tak o podobný rituál, v němž Řekové spoutávali přízrak těla mrtvého pomocí vztyčeného kamenu, aby vytvořili dělící čáru mezi mrtvým a živým, a bylo jim tak umožněno získat perspektivu k navázání vzájemného vztahu bez hrozby pohlcení.

Dvojník tedy není něčím, co bychom mohli nazvat obyčejným objektem či mentálním výtvozem vlastního těla, neimituje realitu a není ani iluzí ducha. *Dvojník vůči subjektu představuje vnější realitu, avšak samotným svým zjevem se skrze svou podivnost prokazuje jako opak dobře známých věcí a běžných životních scén. Působí zároveň na dvou protichůdných rovinách: současně s tím, kdy se ukazuje jakožto přítomný, se zjevuje jakožto nepřítomný, ohlašuje svou příslušnost k nedostupnému „jinde“* (Vernant, s.78, 2004). Tato dvojaká povaha dvojníka je utvářena spjatostí viditelného se zászvětním, přičemž starořecký rituál využívající kolossos k jeho upoutání skrze kontakt, probíhal buď cestou od viditelného k zászvětnímu nebo naopak. Vztyčení a zapuštění kamenné sochy situuje mrtvé prostřednictvím pohledu mezi živé, kdežto vhození sochy z vosku do ohně, žene skrze ztrátu pohledu živé mezi mrtvé. Rituál využívající kolossos z vosku vyjadřuje rozpuštění individuality v kolektivitu těla. Oproti tomu kamenný kolossos zahaluje šířící se přízračnou představu těla do předmětu. Tato proměnlivá struktura procesu mezi životem a smrtí, objektem a subjektem, poukazuje k širší symbolické soustavě, v níž se imaginární jeví hmotnému a hmotné se ukazuje imaginárnímu. Transparentnost těchto vztahů je

uskutečňována pohledem, který zachycuje vlastní tělo proměňující se a unikající v čase a zároveň jeho nepropustností, která ho převádí do materializované podoby. S analogií mezi propustností a nepropustností pohledu je spjat mýtus o proměně živého člověka ve slepý kámen. V řecké mytologii chrání Persefone podsvětí proti těm, kdo se již za života touží vrhat do říše mrtvých, pomocí Gorgoniny hlavy, jejíž obludná tvář nechá zkamenět každého, kdo se na ni jen podívá (Homér in Vernant, 2004).

Tento pohled je určován vzdáleností od vytouženého objektu, jenž je v okamžiku přílišného přiblížení pohlcen svým vlastním ohniskem. V takovém okamžiku vlastní tělo splývá s prostorem, neboť tu není pohled, který by ho vůči němu vymezil. Protiklad mezi blízkým a vzdáleným tvoří komplementaritu spojující nepolapitelnou hybnost ducha, uchovávající čas a podmiňující si tak veškerý prostor, s částí těla zakotvenou v zemi a umožňující duchu v čase povstat. Člověk existující v proměnlivosti času a prostoru, je tak jakousi kráčející bytostí, jejíž vzletnost kroku umožňující pohyb, se střídá s dopadem na povrch, který je potvrzením její fyzické existence.

V návaznosti na řeckou mytologii připomněla neoddělitelnost dvojaké povahy těla díla dekadentních umělců 19. století skrze zobrazení nenaplnitelné lásky mezi mužem a ženou. Když se podíváme na obraz Maxe Švabinského *Splynutí duší* (Obr.8), který tematizuje přízračnost ideálu spoutávajícího vlastní tělo, nabízí se nám dvě možné interpretace, které jsou od sebe vzájemně odvislé. Při pohledu na tento obraz se jeví nejpatrněji hlava muže, symbolicky přetátá od zbytku těla spáry ženy, jež ji odívají jako Persea Hádovou přilbou neviditelnosti, odsuzující ho ke skrytí před pohledem objektu pronásledujícího vlastní touhu těla, proměněnou v nepropustný kámen. Druhý úhel pohledu zobrazuje nevinnou dívku, která se v okamžiku přílišného přiblížení muži stává pohlcejícím objektem – Gorgonou, která v aktu odtržení jeho hlavy od těla odnímá jeho pohled a spolu s ním odnímá vzájemnou prostorovou vzdálenost. Dochází tak ke splynutí duší zakletých v obraze na věčnost. Na dvojí rozpor těla, jenž je určován toužebným pohledem, který se v okamžiku podlehnutí zhmotňuje, navazuje mnohokrát zpracovávaný příběh Jana Křtitele, jehož hlavu si vyžádala biblická Salome¹ (Obr.9). Jde tu o pohledem určený symbolický úděl člověka pohybujícího

¹V Novém zákoně se o ní píše jako o dceři Herodiady, manželky vládce Heroda. „*Sám Herodes totiž poslal a zatkl Jana a spoutal ho ve vězení kvůli Herodiadě, manželce svého bratra Filipa, protože se s ní oženil. Jan totiž opětovně říkal Herodovi „Není zákonné, abys měl manželku svého bratra.“ Herodias však k němu chovala*

se mezi duchovními vizemi krásy a čistoty a lepkavou zkušeností materiálního těla. V návaznosti na druhou vlnu technologické revoluce 20. století dochází k přehodnocení, které je reflektováno díly současných umělců, obracejících se k tělesnosti a jejím aspektům. Na obrazu Salome (Obr.10) od Pierra a Gillese se samotná myšlenka o neslučitelné neoddělitelnosti ducha a těla odděluje do obrazu komodifikované slasti a obrazu komodifikované touhy. Dochází tu k posunu od ideálu servírovanému touhou k ideálu ukazovanému touhou. Symbolisté 19. století reflektovali intimní vztah jedince zmítajícího se mezi odcizením vlastnímu tělu a nekontrolovatelnými pudy, oproti tomu díla současných umělců se obracejí k veřejnosti, nahlíží vztah mezi touhou a jejím uspokojením, jež je instantně produkováno a spotřebováváno samotnou společností. Na obrazy líčící zkušenost odcizení navazují obrazy reflektující odcizení samotné zkušenosti odcizení.



Obrázek 8 Max Švabinský, Splynutí duší



Obrázek 9 Edvard Munch, Salome

zášť a chtěla ho zabít, ale nemohla [...] Ale příhodný den nastal, když Herodes na své narozeniny uspořádal večeři pro své muže vysokého postavení, vojenské velitele a ty nejpřednější z Galileje. A dcera právě té Herodiady vešla, tančila a líbila se Herodovi a těm, kteří s ním spočívali [u stolu]. Král řekl dívce: „Požádej mě, o cokoliv chceš, a chci ti to dát.“ Ano přísahal jí: „O cokoli mě požádáš, to ti chci dát, až do poloviny svého království.“ A vyšla a řekla své matce: „Oč bych měla požádat?“ Ona řekla: „O hlavu Jana, který křtí.“ Okamžitě spěšně vešla ke králi, požádala ho a řekla: „Chci, abys mi ihned dal na podnose hlavu Jana Křtitele.“ Ačkoliv se král hluboce zarmoutil, přece jí nechtěl znevážit vzhledem k přísahám a k těm, kteří spočívali u stolu. Král tedy ihned vyslal tělesného strážce a přikázal mu, aby přinesl jeho hlavu. A ten odešel a sál ho ve vězení, a přinesl jeho hlavu na podnose, a on ji dal dívce a dívka ji dala své matce“. - V mytologii existuje několik verzí proč Salome, která tančila před Herodem v den jeho narozenin, požádala za tanec hlavu Jana Křtitele. Podle první verze tvrdí, že byla navedena svojí matkou, která se chtěla vyhnout pomluvám o svém vztahu k Herodovi, ve druhé verzi je důvodem neopětovaná láska Jana Křtitele.



Obrázek 10 Pierre et Gilles, Salome

Dochází tak k multiplikaci dvojníků, neboť dvojník je tím, kdo se stává zprostředkovatelem mezi dvěma protichůdnými světy, do nichž dopadáme a z nichž povstáváme. Tato náhrada těla, která nastoluje vztah viditelného s neviditelným je uskutečňována skrze rituál, jehož podstatou je zpředmětněný znak umožňující principu neurčitosti ztotožňovaného s mocností smrti, jeho převedení do viditelné podoby a zároveň zařazení do světa podle symbolického řádu (Vernant, 2004).

Rituál kamenného kolosu, který Řekům umožňoval spoutání a znehybnění neuchopitelné psyché v jasně daném bodě s cílem nastolení komunikační vzdálenosti situováním do viditelného světa, dnes představuje všudypřítomný vizuální a virtuální poutač, který už není náhradou těla ukotvující jeho nároky, ale náhradou ideálu, který nároky těla buduje. Psyché je tak umožněno donekonečna toužit po dokonalejší formě, která ji skrze produkci a recepci virtuálních znaků cyklicky spoutává. Samotný smysl rituálu je ritualizován.

Na odkrytí dvojaké podoby těla křesťanstvím, jehož ikonografie ohlásila moment střetu tělesnosti se vznešeností ducha, navázala novověká společnost smlouvou, poutající touhu těla do idealizované krásy, jež beztvorou, zkáze podléhající povahu těla, ukryla do kultivovaných forem. V této době se začíná připisovat větší význam člověku nežli Bohu, a

tak se dříve zavrhané projevy obscénnosti staly vyjádřením krásy těla. Neuchopitelné subjektivní tělo se stalo v době renesance nástrojem k formování ideálu, jemuž ve své touze propůjčovalo harmonickou vyváženost. Umělecká díla, která na počátku renesanční éry vyjadřovala subjektivní vizi pohledu odděleného od vlastního těla touhou po jeho zachycení, se s obratem k expresivním uměleckým formám předznamenávajícím nástup moderny převrátila ke snaze o vydělení se z rozpuštěných hranic mezi viditelným a neviditelným zobrazením uvádajícího těla lapeného do obrazu. Z člověka, který byl formován kolektivním tělem doby, jež mu propůjčovala nekonečné množství podob umožňující rekonstruovat její scénu, vyvstává podoba dvojníka, která rozbíjí harmonii ducha a těla, neboť svým odštěpením z celku zhmotňuje vlastní pohled. Tento přerod z hledání krásna přízračného těla ztrácejícího se v dálce, do jeho nalezení v trčící fetišizované podobě, oznamuje ztrátu důvěry ve slučitelnost ducha a těla, jež do umění proniká v protimluvech manýristů. Zrodila se tak estetika ošklivosti, která formovala nepolapitelné aspekty obscénního těla v rituálu zobrazení vztyčeného nedostatku těla rozpouštějícího iluzi o celistvosti do pozadí. Osvícenecká éra se pokusila tuto dialektiku fetišizovaného a pohledem trýzněného těla, jenž na pozadí náboženských sporů vyústilo v třicetiletou válku, znovu sjednotit apelem na rozum, ctnost a mravnost. V důsledku pýchy osamostatňující se z obrazu ideálu v běsnění Velké francouzské revoluce, tak upevnilo osvícenství společnost ve vědomí dokonalosti těla ve své neuchopitelnosti, kterou je možné donekonečna rámovat ve snaze nenechat vzpouzející se toužebné tělo dvojníka prolomit obraz a povstat tak nad prostorem, kde pohled určující tok času, v aktu vzpoury mizí. Tato svůdná strategie, v níž tkví podstata rituálu, se v počátcích demokratického uspořádání, halila do nové podoby. Její svůdnost od té chvíle spočívala v neustále aktualizované spotřebě a produkci minulých obrazů, které vyplývaly z důsledků průmyslové revoluce, zhmotňující se v konzumním způsobu života. Rámovaný obraz minulosti se proto stal dalším předvojem dvojí podoby války, která se strávila svým vlastním ideálem. Její dopad, reflektovaný druhou vlnou technologického pokroku, upevnil postavení ideálu pohlcujícího se vlastní myšlenkou spotřeby a produkce obrazů, které se hrouť do vnitřního světa individuality. Tento neustálý proces hroucení a obnovy, v němž se fyzická opora propadá do imaginárního světa myšlenek roztékajících se do prostoru, je zachycován v nekonečných tvarech díly abstraktních expresionistů. Jejich díla zobrazují svět, v němž individualita padá do obrazu svého vlastního těla, který se jí

zmocňuje. Tento proces organického hemžení nekonečných linií vyvstává z obrazů Wolsových (Obr.12). Wolsovy obrazy zachycují svět, do kterého upadla individualita romantického hrdiny vědomého si nezachytitelnosti pohledu obestírajícího své vlastní tělo, zahalené v chladnou anonymní figuru. Pohled na svět, rozléhající se do nezachytitelných dálek, jako to vidíme u Poutníka nad mořem mlh od Friedricha (Obr.11), předznamenává rozpuštění ideálů v decentralizovaném prostoru vlastních tužeb. Tím, kdo z tohoto lepkavého organického světa vyvstává a zároveň ho s sebou stále vláčí, je slepá pohlcující neforemná bytost, rámována myšlenkou nenaplněného ideálu. Vizualizací tvaru stínu, jenž uchovává ve své představě o celistvé stvořitelnosti čas a s ním také paměť, pocit, ženskost a sexualitu, se zabývá ve své tvorbě Jan Van Oost (Obr.13). Ve své zahalenosti, úzkost a zároveň zvědavost budící objekt ženy, (jenž by neztrácel význam umístěním do kteréhokoliv prostoru), odkazuje ke kolektivitě izolovaných individualit obléhaných obrazárnami vjemů, jejichž spotřebováváním se hroutí do podoby uměleckých děl odrážejících vlastní tělo. Jeho anonymní ženské objekty tak symbolizují zhmotněný společenský mýtus, který se sám stává slepým vůči produkci vlastních mýtů.



Obrázek 11 Caspar David Friedrich, Poutník na mořem mlh



Obrázek 12 Wols, It's All Over The City



Obrázek 13 Jan Van Oost, Untitled

Tragičnost duality, která od počátků civilizace produkovala mýty vycházející ze spjatosti podstaty člověka s nevyhnutelností jeho ztráty ve smyslu spoutávání přízračné povahy psyché bytím, se v okamžiku zasazení individuality do přízračného rámce znaků a předmětů, proměnlivosti a nehybností vyplívající z principu procesu spotřeby, stává sama mýtem (Baudrillard, 1970). Mýtus, vytvářen reflexí individuality odcizené vlastnímu tělu, jež se otisklo do kolektivity bytím, nahrazuje sebestravující mýtus nevyčerpatelného přebytku, proměňující individualitu v pohyblivou formu, která je ve vědomí konfliktní povahy těla převypravována imitací doznání obscénního a imitací skrývaného. Středověký koncept zavrženého démonického těla a novověký koncept těla svůdného, avšak potlačeného, tak představuje v současné konzumní společnosti funkci, která spotřebovávajícímu tělu umožňuje rozlišovat mezi tím, kým je a tím, kým by být chtělo. Prostupnost mezi touhou a možností jejího okamžitého naplnění, tak představuje koncept fluidního neurčitého těla, které je formováno samotnou volitelností rozlišení.

Dvojitou povahu neurčitého těla, jež je sdílena prostřednictvím volitelné formy vlastní inscenace, velmi dobře reprodukuje klipová estetika populární kultury, která spájí dvě podoby svůdnosti obrazu těla pomocí oscilace mezi smyslovostí vizuálního spektaklu a imaginárností chladné melancholické erotičnosti (Obr. 14).



Obrázek 14 X-men Days of future

V renesanční éře byl člověk odrážen tělem doby, které v touze po splnutí formoval a předjímal tak budoucnost, ve které se sám stává zrcadlem pohlceným dobou. V těchto kolektivně stravujících obdobích, vyznačujících se násilnými vpády proti moci, se objevují manýristé, kteří vyjadřují reflexí organického pohlcujícího těla společnosti snahu o vlastní vydělení. Ve společnosti hojnosti a přebytku se zkušenost duální povahy těla konstituované zrcadlením skutků minulosti, mění na myšlenku duální povahy těla, která už nemůže být zrcadlena, může být pouze nekonečně reprodukována. Dochází tak ke kolektivně sdílenému sebepojetí, vedoucí společnost ke snaze po splnutí s obrazem, který sama vytváří.

V souvislosti s možností tvorby vlastních portrétů skrze virtuální svět, se v současném umění objevuje nekonečné množství „náhradních figurín“ tematizujících imitaci dvojníka jakožto zprostředkovatele mezi Erotem a Thanatem, kterého je možné opakovaně reprodukovat. Imitace dvojníka je utvářena nahlíženým vědomím dvojakosti těla, zhmotněným v konzumním aspektu sebe prezentace. S konceptem náhradního těla pracuje Cindy Sherman. Její tvorba zobrazuje tok měnících se identit, které projektuje na své tělo, jehož sama zachycuje v myšlence o stvořitelnosti doznáním a zároveň ukrytím své tělesnosti. Podobně tak v její sérii fragmentovaných panenek se tělo skrývá v myšlence a její reflexi vyjádřené pomocí imitace imitace (Obr.15). Z myšlenky o tělu, po kterém má být touženo, vyvstává napodobenina celistvého těla v podobě panenky, která odráží napodobeninu

fragmentovaného toužícího těla odděleného od představy ideálu do celistvého obrazu představovaného fyzického prožitku.



Obrázek 15 Cindy Sherman, Untitled

Myšlenka reprodukcího se těla se objevuje také v tvorbě Richarda Štipla (Obr.16). Jeho sochy jsou oděny jedním tvarem, který spoutává nedozírnost tělesných tužeb do odhalených podob. Tělo jakožto forma je tu jako maska, se kterou kolektivita tělesnosti na věčnost splývá.



Obrázek 16 Richard Štipl, Untitled

Na křesťanský svět, v němž se objevil koncept zavrženého těla, jehož otisk do vnějšího světa byl určován doznáním hříchů, které umožnilo zformovat znepokojivou tělesnou substanci v očištěnou transcendentní figuru souznějící s vůlí boží, navázala renesance smírem ukrývajícím neuchopitelnost šklebících se těl do vznešených forem. Koncept potlačeného těla se začínal hroutit v barokních obrazech fetišizovaných těl, které poukazovaly na marnost stravujícího pozemského bytí. Konstituoval se tak pomalu nový ideál spočívající v estetizaci doznaného těla, který vedl umělce, vědomého si obscénní upadající povahy těla, k touze po vlastním vydělení skrze jeho zachycení.

Současný koncept těla, vyznačující se svou neurčitostí, vychází z nepropustnosti konfliktního těla, jehož materialita je rozpouštěná v nekonečných tužbách a zároveň spoutávaná vrstvou symbolických nánosů, produkovanou jejich šifrováním a tříděním. Neurčité tělo se tak stává přirozeným vyústěním historicky zatracovaných a nalézáných těl. Vyústěním, které se v konzumním aspektu spotřeby spotřebovávaného, (tak jako to nalézáme v samotné konzumaci společenských výpovědí, když se ocitáme v rozboru a snaze o odkrytí obrazů těl, jež jsou nám ve virtuálním světě představovány), stává samotným prostředkem k pohlcení, vedoucí ke kolektivní odcizenosti individuality.

Jedinečný předobraz neurčitého těla zachytil již v 17. století Diego Velazquez ve svém díle *Dvorní dámy* (Obr.17), který analyzoval Foucault v knize *Slova a věci*. V tomto díle je zobrazen nejen konflikt mezi potlačeným tělem a zavrženým tělem, jež se do dějin umění zapsal zejména díky dekadentním umělcům přelomu minulého století, ale i konflikt probíhající uvnitř těla. Pokusme se tyto tři paralelní světy poodkrýt. Poprvé se Velazquez v obraze vtěluje do krále a královny prostřednictvím jejich zachycení na plátno, které zrcadlí jeho neuchopitelné tělo. Podruhé se poodstoupením od malby zpředměňuje do obrazu, který zrcadlí krále a královnu. Jde tu tak o konflikt mezi touhou po moci, která prostřednictvím pohledu fyzické tělo spoutává a touhou po obdivu, jež proměňuje tělo ve zpředmětněný pohled. Tento konflikt mezi Erotem a Thanatem je tu duplikován v kontrastu mezi stínem zahalenou postavou Velazqueze a světlem prosycenou postavou malé infantky. Samotné dvorní dámy jsou zobrazením neurčitého těla zakletého v dialektice označujících a označovaných, jež dodává stínu těla moc a fyzickému tělu obdiv. Imanence dvorních dam, jimž je vytyčen nepropustný imaginární prostor izolující individualitu do bezpečného úkrytu

uvnitř obrazu blahobytu královského dvora, tak nabízí spojitost se současnou dobou hojnosti, v níž se izolovanost individuality stává kolektivní izolovaností dvorních dam.



Obrázek 17 Diego Velázquez, *Dvorní dámy*

1.2.3 Tělo jako květina

Základní vlastností květiny je růst, jímž uniká před svým celistvým tvarem do prostoru, do něhož se uvolňováním svých květů vepisuje do hmotného světa a příslibu tvorby nových poupat, jež rozkvétáním znovu ztratí svůj tvar ve snaze květiny o jeho nalezení. Tělo květiny je utvářeno schopnostmi manipulace jejích květů, z nichž tělo vyrůstá a do nichž se navrácí. Květina je na jedné straně strůjcem pohybu svých orgánů, jež pro ni tančí a na straně druhé je samotným orgánem, který v tanci rozléhajícím se do prostoru květině brání získat konečný tvar. Nekonečný souboj mezi kontrolou, která umožňuje květině obléhat vnější prostor pomocí vlastních květů a úpadkem, kterým rozevřené květy svou květinu stravují do vnitřního prostoru, vyjadřuje vztah mezi tělem a tělesností, mezi rozkladem a novou hodnotou, bující z citového vzplanutí.

Řeč květů (1929)

Po velmi krátkém období lesku nádherná korunka oplzle hnije na slunci a stává se pro rostlinu potupnou ostudou. Když se přidá zápach kompostu, ačkoli působil dojmem, že vás v rozletu andělské a lyrické čistoty mine, květ jako by se prudce vrátil ke své prapůvodní nečistotě: v nejlepším případě je rychle přeměněn ve vzdušný cár hnojiště. Protože květy nestárnou počestně jako listy, jež ani po smrti neztrácejí nic ze své krásy; květy uvadají jako zestárlé a příliš napudrované upejpalky a umírají směšně na stoncích, které původně vypadaly, že je vynesou až ke hvězdám (Bataille in Eco, s.580, 2004).

Symbol květiny je tak odedávna spjat s dialektikou věčné krásy a pomíjivosti lidského bytí. Její dvojznačná povaha napodobující mužskou sílu a jeho monumentálnost a ztělesňující ženskou křehkost a erotičnost, se otiskovala do výtvarného umění v proměnlivých významech napříč staletími.

Motiv květiny se stal nosným prvkem filmu Pražský student, o kterém bylo pojednáváno v předcházející kapitole. Hlavní protagonista filmu se zde symbolicky nachází mezi pohlcující tělesností, kterou představuje postava poddajné květinářky sužované láskou ke studentovi, jehož obklopuje květy a umožňuje tak konstituci jeho individuality tím, že student tyto květy odmítá a představou celistvosti v podobě nedosažitelné dámy z vyšší společnosti. Iluze o dokonalosti této dámy je rámována květy, jimiž ji student v touze po splynutí s jejím tělem obdarovává. Vystává zde tak tragičnost izolované individuality, jež není schopna lásku přijímat, neboť je zaslepena představou ideálu o vlastním stvoření dokonalého objektu, který v symbolické rovině patří vlastnímu neuchopitelnému tělu, jehož fragment se v touze po jeho zachycení promítá do obrazu idealizované ženy z vyšší společnosti. V okamžiku, kdy student odhalí své tělo ve své nedostatečnosti, žena umírá, neboť byla jen pouhým přízrakem vizí touhy po moci. Jedinou možností, jak se zbavit přízraku ztraceného těla, jímž je student pronásledován, je vlastní smrt.

Tento film, který vznikl na počátku 20. století, reflektuje dobovou aktualizaci středověkého konceptu zavrženého těla, kterému je doznáním vlastní tělesnosti umožněno zformovat se v celistvou transcendentní bytost skrze jeho převedení do uměleckého díla. K vyjádření této snahy o vydělení se ze zkázy podléhajícího těla prostřednictvím jeho zachycení, se v rozpuku konzumního způsobu života v období přelomu 19. a 20. století, umělci obraceli

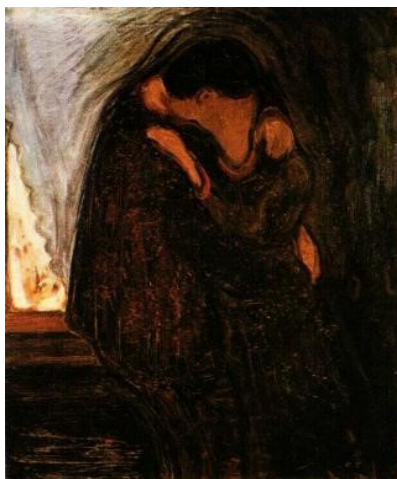
právě k florální symbolice, poskytující významovou zvratnost mezi neuchopitelností a soudržností těla.

Ve spojitosti s rozpínající se vegetační povahou tělesnosti se do symbolistního umění počátku minulého století otiskl motiv dlouhých vlnících se vlasů, jehož zachycení pro umělce vyjadřovalo snahu o spoutávání chaotické vzpouzející se síly, která byla ztotožňována s podstatou ženství.

Na obraze Odloučení od Muncha (Obr.18) vidíme muže, kterému se okolo krku zavinují vlasy přízračné ženy, z jejíž ztráty se plní jeho tělo bolestí, která se prýstící krví vsakuje do země, z níž se rodí květina vzpínající se k nebi. Jde tu tak o zobrazení procesu rozkladu a obnovy, která je umožněna zviditelněním neviditelného prostřednictvím samotného umění. Nenaplněná láska tak poskytuje prostor ke vtělení vlastních tužeb do uměleckého díla. Izolovanost individua obracejícího se do svého nitra v touze po jeho spoutání tvoří kontrast k tělům, zhmotňujícím se ve vzájemném splynutí, ve kterém už hledání ideálu není možné, neboť vnější svět se v aktu uspokojení tužeb rozpadá mimo prostor vlastního dosahu (Obr.19).



Obrázek 18 Edvard Munch, Odloučení



Obrázek 19 Edvard Munch, Polibek

Do secesní zobrazivosti se promítl motiv dlouhých vlnících se vlasů do podoby ornamentu, jež už ve své separaci z významového jádra nesloužil k vyjádření vztahu umělce ke světu, v němž estetizace rozkladných forem představovala touhu po jejich zachycení, ale touhu pro jejich zachycení. Později se tato účelná estetizace rozkladných forem stala nosnou základnou

reklamních strategií, posouvající novověkou smlouvu s Ďáblem, v níž se obscénnost tělesnosti rozpouští v obrazech laskavých, vznešených a vábivých těl, do každodenně uzavíraných ďábelských transakcí, spoutávajících rozmanité tužby do jednoho plastického obrazu, jenž je projekcí představ, na jedné straně o prožívajícím těle a na straně druhé o tvarovatelném těle.

Ve spojitosti s touhou po uchopitelnosti těla a jeho vzpouzející se silou se objevuje ve výtvarném umění motiv kvetoucí zahrady. Kvetoucí zahrada představuje místo k rozjímání a pěstování ducha, ale i místo zlověstných tajů a záhad. Její symbolika je ukotvená ve starozákonním obrazu ráje, který člověku souznícímu s Bohem, poskytoval bezpečný prostor. Od okamžiku, kdy byl člověk pro svůj hřích z ráje vyhnán, otevřela se v něm touha po jeho znovunalezení, které by mu zajistilo věčný život.

Kvetoucí zahrada jako imaginární prostor, jímž je obehnána individualita v touze po nalezení ztraceného ráje, z něhož byla situováním do hmotného světa vyhnána, se objevuje v díle Jana Preislera. Tento ráj, jímž je v Cyklu o dobrodružném rytíři (Obr.20) Preisler spoután, není jen vyjádřením touhy po nalezení ztraceného ideálu, která ve své svůdnosti vábí k pohlcení, ale zároveň vyjádřením vlastního odcizení se světu prodchnutého zhýralostí městského života. Zobrazený rytíř, který jako by zůstával imunní vůči svodům nahých víl, vyzařuje ženskou křehkostí a erotičností, jenž je obehnávána monumentalitou vegetativních sil. Preisler se ve svých dílech inspiroval prerafaelity, kteří nacházeli ideál v mrtvolné kráse.



Obrázek 20 Jan Preisler, Studie k cyklu o dobrodružném rytíři

Mrtvolnou krásu a křehkost můžeme vidět také na fotografii Květomluv (Obr.21) od Václava Jirásky. Jirásek se však zde nesituuje do distancované vzdálenosti od mámivých obrazů ráje, tak jako to vidíme u Preislera, naopak s nimi splývá. Odkrývá neurčitost těla zakletého v obraze mezi bezčasou věčností krásy a pomíjivou neuchopitelností rozkoší. Fotografie tak reflektuje nepropustnost společenského mýtu romantického ideálu ztrácejícího se v instantních prožitcích.



Obrázek 21 Václav Jirásek, Květomluv

Motiv květiny jakožto přechodu mezi životem a smrtí, jenž je pohlcen a reprodukován svým vlastním symbolem se objevuje v Hitchcockově filmu *Vertigo*. Film je segmentován do dvou částí. V první části filmu sledujeme cestu muže posedlého obrazem ženy, který reprodukuje její vlastní touhu po zmocnění se svého obrazu těla, jenž se nachází ve sféře neviditelného, jemuž byl na jedné straně obraz prodán a s nímž na straně druhé splynul. Tento neviditelný neuchopitelný obraz těla je zde ztotožňován s Ďáblem v podobě byznysmena, s nímž popřením svých tělesných nároků uzavřel muž smlouvu, jejíž uskutečnění bylo umožněno žádostivostí ženy, která byla využita jako jeho prostředník. Je zde tak reinterpretována novověká smlouva s Ďáblem jakožto kolektivně odcizující substancí, s níž individualita splývá jejím popřením a v níž se přitakáním rozpouští do individualizovaného přízraku. Reprodukce těla je umožňována sebereflexí, ve filmu vidíme, jak je reprodukována touha muže (a stejně tak i diváka) po odhalení obrazu těla jakousi projekcí archetypu, který ve spojení imitace i fascinace minulostí sledovaná žena následuje a zároveň jím je

pronásledována. Postava ženy, která se spojila s Dáblem mimo rámec filmového obrazu, vytváří iluzi o tajemném dokonalém ideálu pronásledovaném samotnou mocností smrti, zatímco postava muže, která uzavřela smlouvu s Dáblem v rámci filmového syžetu, (jenž je stvrzujícím komplementem prvního pohybu ženy), vytváří iluzi o vidoucím subjektu následujícím zdánlivě zachytitelný obraz. To, co schéma této části filmu neodhaluje, je, že postava muže je zároveň sama pronásledována vlastní fascinací nezachytitelným obrazem a postava ženy je pouhým příznakem, který tento obraz imituje. Přízračná žena, která představuje prostředek ďábelského komplotu ušitého na muže/diváka, nás v příběhu zavádí nejprve na hřbitov, kde svému následovanému praobrazu, jehož symbolizuje zesnulá prapředkyně, pokládá na hrob květiny a poté do galerie, kde pozoruje její zvěčněný obraz, na němž drží kytici (Obr.22). Květina zde symbolizuje věčnou krásu, ztracený ráj, který spoutává nepoznané do obrazu, ale i tísnivé tušení skrývajících pomíjivost lidského bytí. Do druhé části filmu se přesouváme v okamžiku, kdy se pečlivě budované schéma vytvářející iluzi celistvosti začíná pro muže/diváka hroutit. K tomu je použit symbol rozpadajících se květů, které se objevují ve snech muže poté, co přízračná žena umírá. V pohlcující síle svého vlastního obrazu, se kterým částečně splynula, se žena v druhé části filmu zhmotňuje v čase a z pohledu unikajícímu ideálu se proměňuje v poddajné tělo s nalomenou individualitou. Tato žena se stává zhmotněnou upomínkou nedostatku muže, kterou se muž pokusí spoutat jejím přetvořením do ztraceného ideálu. Obrat z přízračné ženy na její zpředmětněný tělesný fragment můžeme vidět i ve změně jejího účesu, který rozpuštěním noblesního drdolu se spirálou symbolizující její tajemství, poté připomíná kroučící se hady Medusy, které mají schopnost spoutávat (Obr.23). Odhalení této ženy je však potud pouze zdánlivé, neboť až v okamžiku podvolení se k opětovnému přetvoření mužem, se stává žena svým obrazem bez vlastní individuality, obrazem, který si v představě ženy nejprve podmanil její duchovní stránku těla a v představě muže poté i tu fyzickou.



Obrázek 22 Hitchcock, *Vertigo*



Obrázek 23 Hitchcock, *Vertigo*

Je tu zde reflektován koncept potlačeného těla a koncept zavrženého těla, jenž se ve hroucené a obnovované myšlence o ztraceném ráji stáčí do nepropustné plasticity, která dovršuje svou celistvou dokonalost ve fragmentárnosti tužeb, jež jsou rámovány kolektivní představou o stvoření svého vlastního těla.

1.2.4 Manipulace (s) tělem

Manipulace jedním lidským tělem prostřednictvím jiného nahého (subjektivně prožívaného) lidského těla nebo prostřednictvím jeho reprezentace je umožněna díky zvláštnímu statutu lidského těla, tak jak jej popisuje fenomenologie. Lidské tělo, které může být zároveň objekt i subjekt, hledisko i zkoumaný předmět, je jediným „afektivním předmětem“, předmětem, který je schopen vnímat a prociťovat sám sebe (Čapek in Klodová, 2016, s.30).

Manipulace s lidským tělem vychází ze vztahu k lidskému tělu, které nazíráme vně nás samotných, kdežto manipulace lidským tělem naopak indikuje užívání svého vlastního těla. V této souvislosti se zaměříme na pojem prostituce. Výraz prostituce vychází z latinského slova „prostitutio“, jež v překladu znamená ukazovat se. Oproti tomu latinské slovo „prostituere“, označuje poskytování sexuální služby za úplatu. Prostituci bychom tak mohli chápat nejen ve vztahu těla k hmotnému světu, ale i ve spojení těla se symbolickou řečí. Jinými slovy lze na význam pojmu prostituce nahlížet z hlediska pasivity objektu či aktivity

subjektu. S pasivitou objektu souvisí výraz „mám tělo“, jenž lze chápat ve smyslu vlastnění svého těla, které sice subjektivně prožívám, ale v procesu zpředmětnění pohledem, jež užívá tělo jako nástroj, ho pouze reprezentuji. Oproti tomu aktivita subjektu, s níž se pojí označení „jsem tělem“ mne ve vlastním subjektivním prožitku vepisuje do hmotného světa. Motivací reprezentace těla je snaha vyvolávat touhu, jež subjektu poskytuje utvrzení o své celistvosti. Kdežto motivací subjektivně prožívaného těla, je snaha touhu uspokojovat. Georges Bataille označuje prostituci jako důsledek „ženského postoje“. *Při svém pasivním postoji se podněcováním touhy pokoušejí vymoci si spojení, jehož muži dosahují usilováním o ně, nejsou žádoucnější, ale nabízejí se touze* (Bataille, 1998, s.161). Reprezentativní forma prostituce tedy spočívá v nabídnutí se touze (pohledu), po kterém však následuje předstíraná negace, jíž objekt manipuluje s tělem pronásledujícího subjektu. Na druhé straně výslovná prostituce je nabídnutím se, po němž nenásleduje předstírání opaku, nýbrž oddání se touze beze zbytku (Bataille, 1998).

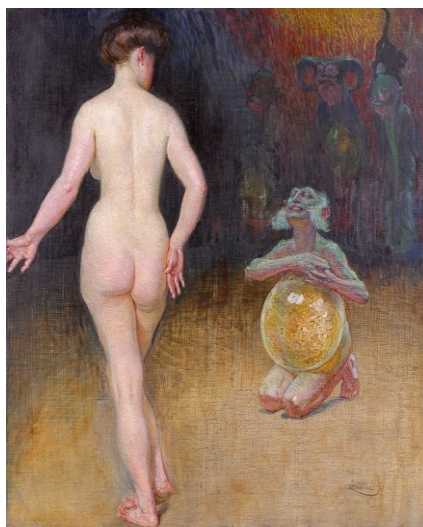
V éře renesančního idealismu se reprezentovaná těla sobě navzájem nabízela, ale vlastnictví subjektivně prožívaného těla odrážela a promítala v druhém. Tímto vzájemným zrcadlením si poskytovala prostor pro stimulování touhy, která umělcům umožňovala nekonečné zdokonalování formy. V temné době náboženských nepokojů vrcholících v třicetiletou válku byla obrazová iluze ohrožena, a tak osvícenství přispěchalo s pokusem o opětovné ukrytí fetišizovaného těla do obrazu mravnosti a ctnosti, v němž se reprezentovaná těla pohledu nabízela, ale vlastnictví subjektivně prožívaného těla ukryla ve své zvnitřněné autoritě. Člověk, který od této chvíle dává přednost kultuře před přírodou, tak začíná ztrácet výsostné postavení nositele a zároveň příjemce pohledu (neboli obdivujícího a obdivovaného) nevědomého si této dvojí povahy lidské existence, jíž skrze druhého zrcadlil. Popíráním svých vášní, tak jako to vidíme v chladném a formálním umění klasicismu vycházejícího z apollonských idejí, začíná člověk zrcadlit pouze sám sebe a pronikat tak do společnosti ve fragmentovaných podobách oddělujících touhu těla od jeho reprezentace. Důsledkem této projekce, jež není odrážena druhým člověkem ale sebou samým, se sama povaha společnosti rozštěpuje ve dvě. Člověk se tak sám stává odrazem rozličných vjemů, jimiž k duši a k tělu promlouvá vnější svět. V nadešlé individualizované strukturující se společnosti se na jedné straně obnažují destruktivní důsledky touhy po moci a na straně druhé se konstituují emancipační hnutí. Ve snaze o uchránění si iluzorní autonomie, jíž

s příchodem byrokratické společnosti „mužský svět transcendence“ ztratil, se obraz mužské role nyní přetavuje do obrazu veřejného reprezentanta kapitalismu a obraz ženské role posouvá ctnostnou a mravnou ženu 18. století do soukromé sféry ochrany domácnosti. Prohlubuje se takzvaná „ideologie oddělených sfér“.

To už se ale ocitáme na prahu 19. století. Společenská morálka, která člověku odňala privilegium vzájemně nevědomého zrcadlení tužeb, se stává místo něho nositelem i příjemcem pohledu, pro nějž je na jedné straně jedinec reprezentací a na straně druhé jeho zrcadlem. Konstituuje se tak veřejná sféra společnosti, reprezentovaná mužským světem práce, politiky a velkoměstského ruchu, a soukromá sféra společnosti, jíž reprezentuje žena v domácnosti, které je přisouzena role matky, manželky a ochránkyně rodinného krbu. Zrcadlem těchto rolí se stává bezohlednost a manipulovatelnost davu, jehož obraz zachytil James Ensor ve svém Triumfu smrti (Obr. 24). Ensorův obraz Triumf smrti popsal Arnošt Procházka: „*Ulice vine se svými lhostejnými domy po obou stranách, co na její dlažbě tlačí a tísni se a chvátá vyděšený, zhrozený, štvavý dav lidských zvířat, polonahé ženy s nemluvnaty jako dřevěné loutky, modlíci se růženečkářky, položení muži, řvoucí kluci, vytřeštění šaškové.*“ (Procházka in Urban, 2006, s.93). Odvrácenou stranu společenských rolí, v nichž tělo splývá se svým obrazem v podobě duchovní i fyzické přeměny do fetišizovaného zboží, odhalil František Kupka v cyklu obrazů Peníze (Obr.25). Obraz reprezentovaného těla se v okamžiku jeho nabídnutí a následně prodeje mění ve všudypřítomnou připomínku podléhajícího těla, jež je reflektivním maskováním individuality zpřítomňována.



Obrázek 24 James Ensor, *Triumf smrti*



Obrázek 25 František Kupka, *Z Cyklu Peníze*

Role ženy v domácnosti se do veřejného světa obracela skrze oděv, jenž ženám sloužil jako prostředek k vyjádření vlastní individuality, kterou ve své svůdnosti nabízely světu. Dokladem erotizované podoby ženské dominance se stala nekonečná fascinace po zobrazování prostopášných či jinak objektivizovaných žen v dílech dekadentních umělců 19. století. Dalo by se říci, že iniciativa, jež je charakteristická pro muže a moc vzbuzovat touhu, jež je charakteristická pro ženy, funguje společně jako princip, který společnost zakládá a rozvrací zároveň. Právě dekadentní díla, pro něž je typická snaha o spoutávání neuchopitelné touhy, dokládají tuto nemožnost, neboť jsou pouhou vizí budoucnosti či trhlinou v řádu, kterou umělec nezachycuje, ale odkrývá. Tato trhlina je jakýmsi šepotem příštích vizí, (jaké vidíme kupříkladu ve Witkinově aktualizaci Velazquezových Dvorních dam Obr.26), ukrytých v čím dál hlučnějším a nesrozumitelnějším řádu.



Obrázek 26 Joel Poter Witkin, Las Meninas

2 Didaktická část

V této části předkládám řadu didaktických námětů tematizujících aspekty těla a tělesnosti prostřednictvím různorodých aktivit zaměřených na prostor vzájemné komunikace. Cílem navrhovaných aktivit je zasáhnout zkušenost žáků, z níž může započít reflexivní dialog o lidském těle jakožto součásti kultury. Didaktická řada je koncipována do čtyř etud nahlízejících téma těla a tělesnosti z různých úhlů pohledu. Úvodní aktivita je zaměřená na zkoumání lyričnosti těla kresebně malebným vyjádřením. Druhá aktivita je založená na principu automatismu, po ní následuje aktivita zkoumající psychologii architektury a na závěr je umístěna aktivita inspirovaná krajinným uměním.

2.1 Tělo

Námět: Tělo

Motivace: Seznámení s významem obrazu a jeho funkcemi. Expresivní obraz těla. Mediální obraz těla. Různorodé obrazové ukázky figurativního a nefigurativního zachycení lidského těla.

Motivační aktivita: Skupina žáků vytvoří pomocí svých gest jakýkoliv obraz. Dva žáci z obrazu vystoupí a stávají se vypravěči. Chvilí obraz popisují, pak jeden z vypravěčů tleskne a obraz se změní. Vypravěči do něj vstoupí a teprve, když v nějaké roli zkamení, vystoupí z obrazu další dva vypravěči a popisují nový obraz. Obrazy na sebe mohou, ale nemusejí navazovat.

Úkol: Učitel zvolí jednoho žáka, který vytvoří „figuru“. Vymyslí si svoji pózu, ostatní žáci si okolo něho sesednou do kruhu a pokusí se pomocí linie a vybrané barvy tuto pózu jakkoliv zachytit. Poté si pózující žák vybere jiného žáka a vymění si s ním pozici. Ostatní zachycují novou figuru tak, aby se prolínala s tou předchozí. Žáci se střídají, dokud nepojmou do svého zobrazení všechna „těla“ třídního kolektivu. Poté mohou hledáním vzájemných vztahů mezi liniemi dílo dotvořit.

Technika: Kresebná malba, karton A3

Výtvarná kultura: Lyrická abstrakce, surrealismus, umění domorodých kultur, tvorba Edvarda Muncha, Francise Bacona či Veroniky Bromové

Záměr: Uvědomění si osobního prostoru jako místa setkávání s prostory druhých.

Přidaná hodnota: možnosti sebepojetí, sdílení sociálního prostoru, rozšíření představ o přístupu k tvorbě

Mezioborové vztahy: Biologie, Společenské vědy, Dějepis, Mediální výchova

Výstupy žáka RVP:

- Užívá prostředky pro zachycení jevů a procesů v proměnách a vztazích.

- Ověřuje komunikační účinky vybraných, upravených a samostatně vytvořených vizuálně obrazných vyjádření v sociálních vztazích. Nalézají vhodnou formu pro jejich prezentaci.
- Porovnává na konkrétních příkladech různé interpretace vizuálně obrazného vyjádření, vysvětluje své postoje k nim s vědomím osobní, společenské a kulturní podmíněnosti svých hodnotových soudů.

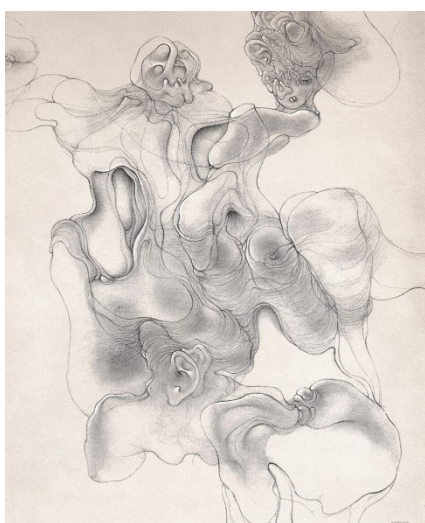
Obrazové ukázky:



Obálka pro Vogue



Willem De Kooning, Žena



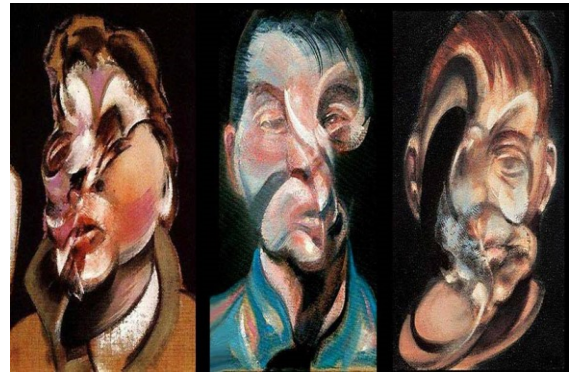
Hans Bellmer, Bez názvu



Svalová tkáň, z výstavy Body



Veronika Bromová, Interview



Francis Bacon, Tři studie autoportrétu



Umění Aboriginců



Edvard Munch, Koupající se hoši

2.2 Pohyb

Námět: Pohyb

Motivace: Diskuse o významu rituálu a jeho funkcích. Úvaha nad slovy jako je magie, náhoda a gesto. Seznámení s akční malbou Jacksona Pollocka a tvorbou Art brut

Úkol č.1: Učitel se společně s žáky vypraví do vhodného venkovního prostranství, kde pověsí prostěradlo, na které žáci společně vytvoří gestickou malbu na téma Divoký balet (může být jakékoliv jiné téma).

Úkol č.2: Žáci použijí prostěradlo ke zhotovení karnevalového kostýmu za pomoci dodatečných materiálů jako jsou kartony, stuhy, peří či korále a ožíví scénu divokého baletu.

Technika: Gestická malba akrylovými barvami, stříhání, lepení, fotografování

Výtvarná kultura: Akční malba, umění domorodých kultur

Záměr: Uvolnění psychofyzických sil, schopnost kooperace, rozvoj tvořivosti a fantazie

Přidaná hodnota: Rozvoj spontánního projevu a soustředěnosti, hra s identitou, rozvoj emoční inteligence, seznámení s principem asociací

Mezioborové vztahy: Biologie, Filozofie, Dějepis

Výstupy žáka RVP:

- Rozliší působení vizuálně obrazného vyjádření v rovině smyslového účinku, v rovině subjektivního účinku a v rovině sociálně utvářeného a symbolického obsahu.
- Užívá prostředky pro zachycení jevů a procesů v proměnách a vztazích.
- Užívá vizuálně obrazná vyjádření k zaznamenání vizuálních zkušeností, zkušeností získaných ostatními smysly a k zaznamenání podnětů z představ a fantazie.

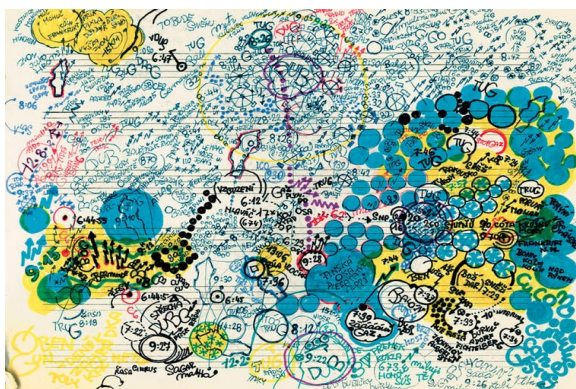
Obrazové ukázky:



Jackson Pollock, Konvergence



Jackson Pollock, Mural



Zdeněk Košek, Bez názvu



Průběh afrického rituálu

2.3 Dům

Námět: Dům

Motivace: Diskuse o tom, jak na nás mentálně působí různé prostory, kterými jsme obklopeni a o jejich vlivu na činnosti, které v nich vykonáváme. Nastínění souvislostí mezi archi(tektonikou) těla a budov.

Motivační aktivita: Z vlastní zkušenosti napsat na kus papíru krátký emočně zabarvený popis konkrétního místa (aniž by bylo zmíněno), ve kterém se žák někdy nacházel. Místo může být i smyšlené. Ostatní hádají, o jaké místo by se mohlo jednat.

Úkol: Z ústřížků rozličných kartonů, krajek a látek, které učitel přinese, žáci vytvoří vrstvený obraz vlastní představy domu, který použijí k realizaci grafického tisku. Následně žáci seskupí domy k sobě a vytvoří sousedství.

Technika: Koláž, grafický tisk

Výtvarná kultura: Egon Schiele a jeho rodné město, Vincent Van Gogh a Žlutý dům v Arles, Tajemná filmová estetika Edwarda Hoppera

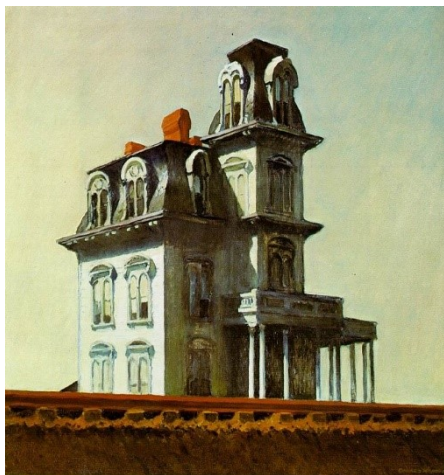
Přidaná hodnota: Rozvoj vnímavosti vůči podprahovým vlivům, sdílení sociálního prostoru, rozvoj povědomí o souvislostech mezi architekturou a tělem

Mezioborové vztahy: Psychologie, Zeměpis, Dějepis

Výstupy žáka RVP:

- Vybírá, vytváří a pojmenovává co nejširší škálu prvků vizuálně obrazných vyjádření a jejich vztahů, uplatňuje je pro vyjádření vlastních zkušeností, vjemů, představ a poznatků, variuje různé vlastnosti prvků a jejich vztahů pro získání osobitých výsledků.
- Vybírá, kombinuje a vytváří prostředky pro vlastní osobité vyjádření; porovnává a hodnotí jeho účinky s účinky již existujících i běžně užívaných vizuálně obrazných vyjádření.

Obrazové ukázky:



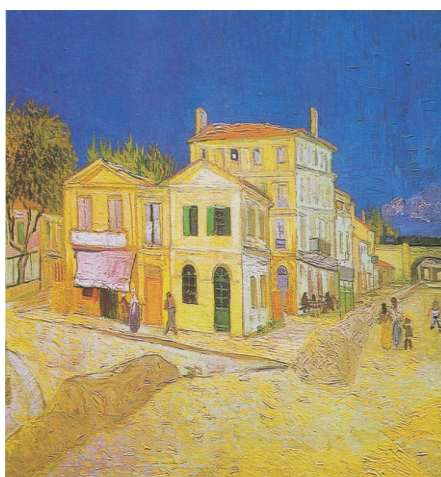
Edward Hopper, Dům u železniční trati



Bates motel



Egon Schiele, Dům na řece



Vincent Van Gogh, Žlutý dům



Obchodní dům

2.4 Ostrov

Námět: Ostrov

Motivace: Zamyšlení se nad hranicemi prostoru našeho vnímání. Povídání si o krajinách, které jsme poznali, které jsme opustili a o těch, které bychom rádi navštívili. Seznámení se s krajinným uměním a s uměním přírodních kultur

Úkol: Učitel se společně s žáky vypraví do volného prostranství v přírodě. Žáci si ve skupinách vytvoří na několika místech v dohledné vzdálenosti kulatý půdorys z kamenů, na němž postaví s pomocí přírodnin tajuplný ostrov. Poté žáci přizvou na svůj ostrov žáky ze sousedních ostrovů, kteří při návštěvě připojí do cizího objektu nový prvek, který zrcadlí charakter původního výtvaru. Takto se navštěvují, dokud nevznikne společenství.

Technika: Objektová tvorba

Výtvarná kultura: Krajinné umění a umění přírodních kultur

Záměr: Uvědomění si, jak se naše vnitřní krajiny promítají do té vnější, zkoumání skupinové dynamiky, rozvoj tvořivosti a fantazie, obnova psychofyzických sil

Přidaná hodnota: Sdílení sociálního prostoru, rozvoj vnímavosti k přírodě, možnosti dialogu

Mezioborové vztahy: Biologie, Společenské vědy

Výstupy žáka RVP:

- Vybírá, vytváří a pojmenovává co nejširší škálu prvků vizuálně obrazných vyjádření a jejich vztahů, uplatňuje je pro vyjádření vlastních zkušeností, vjemů, představ a poznatků, variuje různé vlastnosti prvků a jejich vztahů pro získání osobitých výsledků.

- Užívá vizuálně obrazná vyjádření k zaznamenání vizuálních zkušeností, zkušeností získaných ostatními smysly a k zaznamenání podnětů z představ a fantazie.

Obrazové ukázky:



Richard Long, South Bank Circle



Ivan Kafka, Kámen



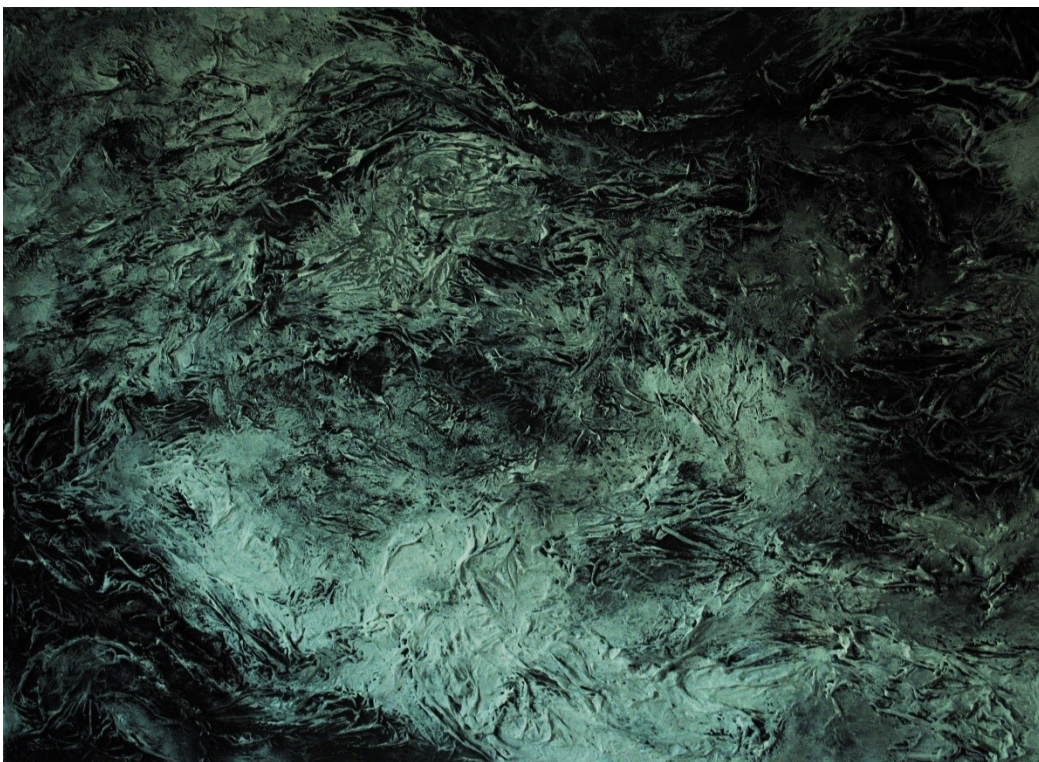
Robert Smithson, Yucatan Mirror Displacements



Ivan Kafka, Lesní koberec pro náhodné houbáře

3 Výtvarná část

Výtvarná část práce představuje sérii čtyř abstraktně expresionisticky laděných děl, jež vznikala ve snaze o nalezení anatomie tvaru na strukturální podkladové malbě. Díla jsou vytvářena nahodilým vrstvením celulosových vláken, na něž je barvou kreslená jejich malba, která odhaluje poddajnost materiálu a zároveň lineárně zachycuje dekompoziční povahu jeho nestability, jenž absorbuje zachytitelnost tvaru. Vznikají tak díla, v nichž barevná kresba zobrazuje malbu, do které sama vrůstá.



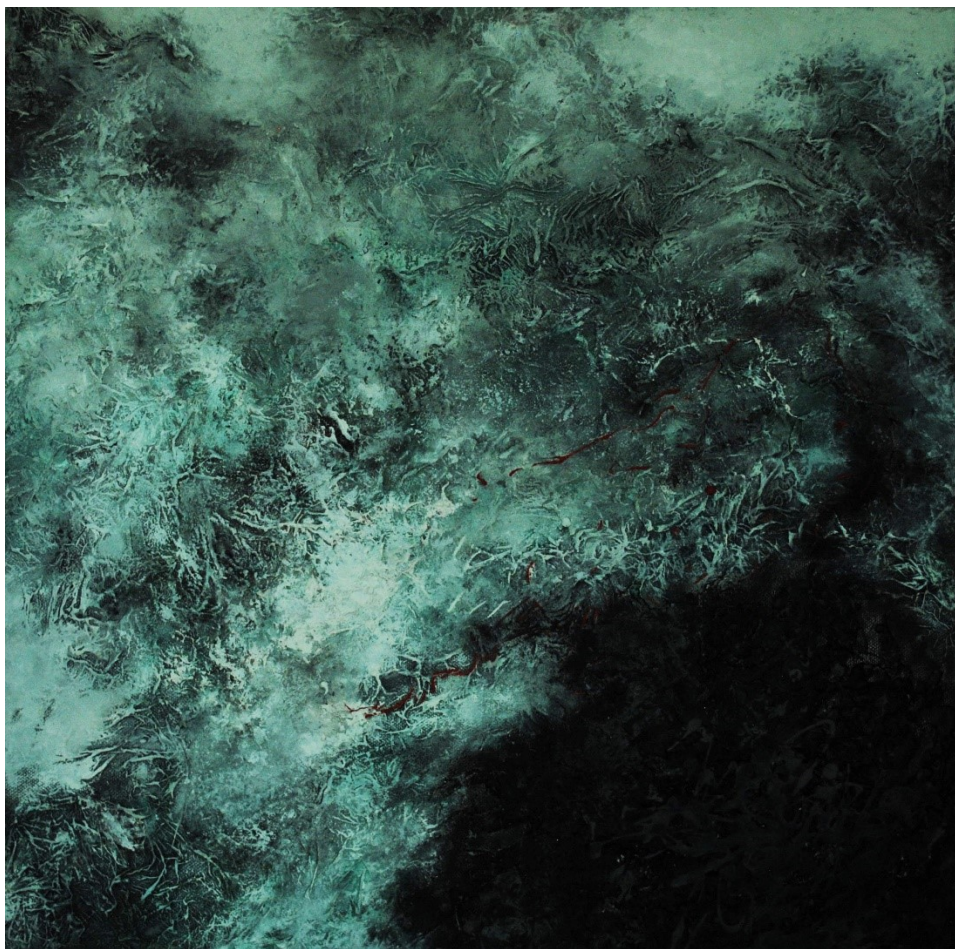
Bez názvu, 2018

Kombinovaná technika na plátně, materiál: celulóza, latex



Autoportrét muže, 2018

Kombinovaná technika na plátně, materiál: celulóza, latex



Bez názvu, 2018

Kombinovaná technika na plátně, materiál: celulóza, latex, akryl, sádra



Bez názvu, 2018

Kombinovaná technika na plátně, materiál: celulóza, latex

Závěr

Ve stanoveném záměru otevřít otázky týkající se forem zobrazení těla a tělesnosti v konkrétních uměleckých dílech vznikajících v průběhu času, je zkoumána dynamika vztahu mezi dvěma neoddělitelnými substancemi, vyjádřenými odvěkým údělem člověka toužícího ustát neoblomné plynutí času, jehož upomínka je od počátků spojována s plodivou silou ženy.

Prozkoumáváním paralel mezi klasickým uměním a tvorbou současných umělců, je reflektován přechod z historického lineárního prostoru mužského principu transcendence, do éry konzumní společnosti, ve které člověk cyklicky přechází z vytrvalé představy o účinnější produktivitě svých výsledků, do bezstarostných okamžiků prchavých radostí. Klasické epochy umění, jimž předcházela období násilných vpádů, která byla jejich začleněním do forem zobrazení spoutávána, nahrazuje doba, jež v kolektivní nepropustnosti individuality zmítající se mezi vizemi o celistvém uchopení skutečnosti a fragmentovanými otisky uspokojovaných tužeb, zosobňuje obojí.

Přestože se předkládaná struktura práce chytá do pasti občasné chaotičnosti, plynoucí z vlastního vtěleného pohledu, věřím, že se mi povedlo zachytit ucelený obraz vztahu mezi tělem a tělesností, který je reflektován v návaznosti interpretací jednotlivých uměleckých děl, odkrývajících povahu lidské subjektivity v proměnlivých formách zachycení lidského těla.

Seznam použitých informačních zdrojů

- BATAILLE, G.: *Erotismus*, Praha, Herrman a synové 2001
- BAUDRILLARD, J.: *O současném odcizení aneb konec paktu s Dáblem*, in Analogon, 84/2018
- BUTLER, J.: *The Psychic Life of Power*, Stanford, Stanford University Press 1997
- ECO, U.: *Dějiny ošklivosti*, Praha, Argo 2007
- FOCAULT, M.: *Slova a věci*, Brno, Computer Press 2007
- JONES, A.: *Nepřítomné tělo/Přelud zobrazení*, in Neviditelná žena, One Woman Press 2002
- KLODOVÁ, L.: *Nahé situace*, Brno, Host 2016
- LIPOVETSKI, G.: *Třetí žena*, Praha, Prostor 2000
- LIPOVETSKI, G.: *Říše pomíjivosti*, Praha, Prostor 2002
- NEAD, L.: *Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, New York, Routledge 1992
- PACHMANOVÁ, M.: *Čeho se bojí dějiny umění*, in Rodové štúdiá v umení a kultúre, Bratislava, SCCA–Slovensko 2000
- URBAN, O.: *V barvách chorobných: Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*, Řevnice, Arbon vitae 2006
- VERNANT, J.: *Hestia a Hermés: studie k duchovnímu světu Řeků*, Praha, Oikoymenh 2004
- WOLFF, J.: *Neviditelná flaneuse: Ženy a literatura moderny*, in Neviditelná žena, Praha, One Woman Press 2002
- ŽIŽEK, S.: *Lacriamae rerum*, Praha, Namu 2015